د . حســن البنداری
أستاذ البلاغة والنقد الأدبی
بكلية البنات ـ جامعة عين شمس

تجليات الإبداع الأدبى

دراسات فـى الشعـر والقصـة والمسرحية

الطبعة الأولـى
٢٠٠٢
النـاشـر
مكتبـــة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨

الإهداء

إلى مـدينة الحلم الـتى : تتـجلّى بأنوار بشـارة تصـدّ عـواصف الحزن ورعـود المحن، وتتـوق إلى زمن يوارى عذابات القـهر واغتـيال الأمـل، وتحلم بسواعد تسوق برُق الأفـق وسحابـات المطـر.

حسن البندارى

تجليات

الإبداع الأدبي

عنوان الكتاب : تجليات الإبداع الأدبى
المؤلف : د. حسن البندارى .
الناشر: مكتبة الآداب ٤٢ ميدان الأوبرا
القاهرة ت ٣٩٠٠٨٦٨
الكمبيوتر والتنسيق الفنى :
مكتب النور ت : ٧٤٢٠٤٧٨
الإشراف الفنى : المنار ديزاينز ت:٥٨٦٥٧٣٥
الطبعة العربية الأولى ٢٠٠٢م.
رقم الإيداع : ٢٠٠٢/٣٦٣٧
الترقيم الدولى : I.S.B.N. 977-241-402-3

مقدمة

التجلّى الأدبى

(١)

يعنى هذا الكتاب بتقديم رؤية نقدية، عمدتُ إلى فحص نصوص شعرية وقصصية، بغرض الكشف عن قدراتها أو تجلياتها الإبداعية، التى تدعو الفاحص إلى التعامل معها بطائفة من الإجراءات فى مقدمتها: الاقتراب الواعى منها، والإحساس المرهف بها، والجوس المغامر في مجاهلها،، والغوص الصابر فى قيعان بحورها، وذلك لاستخراج ما تحتوى عليه من كنوز أدائية وفكرية.

والواقع أننا نظلم النص الإبداعى كثيرا لوتخلينا عن هذه الإجراءات وأمثالها عند التصدّى له بالقراءة والفحص؛ ذلك أن هذا النوع من التخَلى يسهم فى تكوين «رؤية مسطحة» له، لا تعبأ بإمكاناته، أو «رؤية مخطئة» لا تتوافق مع قدراته، أو «رؤية غامضة» تفرز آليات نقدية غريبة، يحاول أصحابها إلزام المتلقى بها، وإشعاره بأنها أنسب لفقْه الإبداع الأدبى. على أساس أنها «إنجاز حداثى»، يوهم «الحركة الأدبية والنقدية» ـ أنها لن ترقى إلا به، ولن تجاريه إذا تغاضت عنه، ومن ثم يكون على المتلقى أن يُخضع كل نصّ إبداعى للقوة التحكمية لهذا الإنجاز الحداثى.

ويترتب على ذلك أن المتلقى أمام هذا «الحصار»، يجتهد زمنا غير قصير فى «فضّ إشكالية» تلك الآليات الحداثية المحاصرة للنص الإبداعى. حتى يتمكن من

الوصول إلى الأفكار التى تحتجب ــ فى الغالب ــ بتلك الآليات الوافدة، التى يتشيع لها نقاد يهدفون إلى فرضها فرضا على نصوص الإبداع الأدبى العربى منذ سنوات غير قليلة، دون أن يعملوا على «استنباتها» فى البيئات العربية.. الأدبية والفكرية.

حقاً إن ثمة تغيّراً قد طرأ على «التناول النقدى العالمى» فى السنوات الأخيرة، بتوظيف الكثير من أدواته، التى نبعث من إبداع مغاير للإبداع المصرى والعربى، وذلك بدراسة نصوص كثيرة سقطت فى هوّة غامضة معقدة، صار الخروج منها أو تجاوزها ــ يكمن فى طرْح نقدى دعوتُ إليه من قبل (*)، وأدعو إليه الآن.

وفى إطار هذه الدعوة التى يتزايد إيماننا بها كلما كثّف الحداثيون من محاولة احتواء القارئ العربى ــ يحاول هذا الكتاب أن يُسهم فى حماية القارئ، واستعادته، وذلك بتقديم «قراءة نقدية» فى نصوص من الإبداع الأدبى، بلغة تجافى الغموض، وتنأى عن التعقيد. ويكون هدفها الأساسى هو الكشف عن الصيغ الجمالية لهذه النصوص ، وتحديد ما تحتوى عليه تلك الصيغ من أفكار ومضامين.

وإذا أراد هذا الناقد أو ذاك أن يستعين بآلية نقدية مما تحفل به الآداب العالمية ـ فإن ذلك يجب أن يكون مؤسسا على «الاحتياج»، أوعلى «ضرورة » يحتاج إليها الناقد، ليتمكن من توصيل النص إلى المتلقى فى سهولة ويسر، بأن يضىء بالآلية، زاوية فى النص أو يفسر جانباً منه يفتقر إلى التدخّل التفسيرى.

(*) انظر :

ــ مقدمة : كتابى : فاعلية التعاقب فى الشعر العربى الحديث ، مكتبة الأنجلو المصرية ط(١) ١٩٩٥م.

ــ ومقدمة كتابى: جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية ط(١) ١٩٩٥م، وط(٢) ١٩٩٩م.

(٢)

وفى ضوء هذا التوجّه الساعى إلى معاونة القارئ فى أداء مهمة التلقى النقدى للعمل الإبداعى ــ تدعو طبيعة بحوث هذا الكتاب إلى جعله فى ثلاثة فصول تتعلق بالإبداع الأدبى. وهى: تجليات الإبداع الشعرى، وتجليات الإبداع القصصى، وتجليات الإبداع المسرحى. بما تشتمل عليه من مباحث نوعية.

أما الفصل الأول وهو: «تجليات الإبداع الشعرى» فيمضى فى ثلاثة مباحث هى: «التعاقب بالثنائيات المتضادة فى الشعر العربى الحديث، والتبادل الصِّيغى فى القصيدة العربية الحديثة، (والأداء الشعرى بين السرد الخبرى والوميض التساؤلى).

يكشف المبحث الأول «التعاقب بالثنائيات المتضادة ...» عن طاقات ظاهرة أسلوبية، تنشأ عن ضرورة جمالية نفسية، غرضها: تأكيد المعنى الشعرى وإرسائه لدى المتلقى، على نحو ما يظهر فى نصوص من الشعر القديم، والشعر الحديث .وتتسم هذه الظاهرة بسمتين ، محورهما: مدى قرب «الثنائيات المتضادة» من إدراك المتلقى، أو بعدها عنه. ومن ثم فإن هذا المبحث يتخذ وجهتين:

الوجهة الأولى هى: «التعاقب الثنائى المتضاد القريب»، وثنائياته إما مباشرة واضحة، فيسهل على المتلقى التعرّف على دلالة تعاقبها، كما نرى فى قصائد لحافظ إبراهيم، وعلى الغاياتى، وصالح الشرنوبى، وإيليا أبى ماضى، وإما غير مباشرة ، فتصعب بعض الصعوبة دلالتها التعاقبية، على نحو ما يبدو فى قصائد لأحمد محرم، وفوزى المعلوف، وصالح الشرنوبى.

الوجهة الثانية هى: التعاقب الثنائى المتضاد البعيد. ودلالة تعاقب ثنائياته بعيدة عن إدراك المتلقى، فيحتاج إلى وقت قد يطول وقد يقصر لإدراك هذه الدلالة، من حيث أن «الضدّيات» غير بارزة، وأنها قائمة على «المزج» الفنى . وفى هذه الوجهة نلتقى بلونين من التضاد: التضاد الموقفى المتعاقب، ويتصف بأنه «أقلّ خفاء»، ومن أمثلته قصائد «قريتى» للهمشرى، و«القيثارة» لمحمود حسن إسماعيل، و«ولعنة

الزمن» لنازك الملائكة، كما يتصف من ناحية أخرى بأنه «أشد خفاءً»، فيحتاج من المتلقى أن يوجه نظرة تأويلية، على نحو ما يتمثل فى قصائد: غُزاة مدينتنا»، و«الصرخة والخوف»، و«أجلس كى انتظرك»، و«أتأمل الجليد» لمحمد إبراهيم أبو سنة، وعلى نحو ما يظهر فى قصيدة «شاعر الحراب المدببة» لفاروق شوشة، و«العصفور» لأدونيس، و«الحب» لعبد العزيز شرف، و«لحن» لصلاح عبد الصبور، و«نشيد السكون» لأديب مظهر.

ويعرض المبحث الثانى لظاهرة أسلوبية هى «حركة التبادل بين الضمائر اللغوية» في القصيدة العربية الحديثة. وعلى أساس نوع حركة الضمائر المتبادلة هنا يمضى هذا المبحث فى وجهين يتوليان الكشف عن طبيعة «الحركة» من حيث قلة «النشاط الشعورى» الناشىء عنها، ومن حيث زيادة هذا النشاط وكثرته.

أما الوجه الأول وهو التبادل التوعى المحدود الحركة فيتعين فى «الحركة المسطحة» للصيغ المتبادلة، كما نرى فى بعض قصائد شعراء النهضة أو الإحياء، أو البعث، مثل قصيدة البارودى فى وصْف معركة حربية. من حيث أن الحركة فيها مقيدة محدودة، كما يتعين هذا الوجه فى حركة الصيغ المتبادلة «المائلة إلى العمق» على نحو ما يظهر فى قصيدة «غادة اليابان» لحافظ إبراهيم، من زاوية اشتمالها على حالة صراع نفسى محدود.

وأما الوجه الثانى فهو : التبادل الصيَّغى ذو الحركة النشطة» التى تستمد طاقتها من آليات فنية عديدة منها «التبادل الحركى المتوازن»، كما فى قصيدة «العصفور» لخليل مطران، و«تبادل التعامد والتقاطع الحركى»، كما فى قصيدة «أنا والنفس والطريق» لمحمود حسن إسماعيل. و«تبادل الاستحضار والغياب». كما فى قصيدة «براءة» وقصيدة «سفر الخروج» لأمل دنقل. و«تبادل القوة والضعف»، وذلك فى قصيدة «رسالة إلى ابنتى» لهلال ناجى»، و«تبادل الوجود الخارجى والوجود الداخلى» كما فى قصيدة «الموسيقية العمياء» لعلى محمود طه، و«تبادل الظهور

والتوازى». كما فى قصيدة «الرحلة فى بحار العشق» لفاروق شوشة، و«تبادل الظاهر الباطن». كما نجد فى قصيدة «أنا والمدينة». لأحمد عبد المعطى حجازى.

ويركز المبحث الثالث: «الأداء الشعرى بين السرد الخبرى والوميض التساؤلى»، على بيان العلاقة الجدلية بين حركة السرد الفنى الخبرى، والصيغة الطلبية الاستفهامية، من حيث سطوح هذه الصيغة وسط الأداء الخبرى على نحو متبادل. ولئن جاءت هذه الظاهرة الأسلوبية بقلّة فى قصائد من الشعر العربى القديم، فإنها قد وردت بكثرة فى الشعر العربى الحديث العمودى، والشعر الحر، كما نقرأ فى قصائد «وصف معركة حربية» لمحمود سامى البارودى، و«العودة» لإبراهيم ناجى، وقصيدة «العاشق والزمن الملتهب» للشاعر الكويتى محمد الفايز، وقصيدة «خمسون» للشاعر السعودى غازى القصيبى، وقصيدة «الرحلة إلى القصر المهجور» لحامد طاهر، وقصيدة «سيدة الفوضى». للشاعر العراقى على جعفر العلاق.

وأما الفصل الثانى من هذا الكتاب فيتولاّه ثلاثة مباحث فى فنية الأداء القصصى هى: «تكوين القص الفنى فى قصة «دنيا الله» لنجيب محفوظ»، و«الانعطاف الصاخب فى قصص نجيب محفوظ المتوسطة والقصيرة»، و«فنية التعاقب فى القصة الحديثة». ويرتكز «التناول النقدى» فى هذه المباحث على نصوص قصصية نوعية، استهدف إمكاناتها الفنية، واستظهار تجلياتها الجمالية.

يهدف المبحث الأول : «تكوين القص الفنى فى قصة دنيا الله» إلي تقديم رؤية نقدية «مستخلصة» من طبيعة الأداء فى هذه القصة، و«داعية» إلى ضرورة خوض مجاهل النص القصصى، بغرض استنطاقه، وسَبْر خفاياه، وذلك لَعرْض عالمه الداخلى، المشكَّل من علاقات لغوية متشابكة. وهى رؤية ليست من مهمتها تقعيد القواعد الحاسمة، ولارسمْ الخطوط التحكمية، ولا وَضْع مبادئ محدّدة قرّرها من قبل هذا الناقد.أو ذاك. ولا الاستعانة عند الفحص بما هو خارج عن النص موضع

الدراسة.

ويدرس المبحث الثاني: الانعطاف الصاخب في قصص نجيب محفوظ عدة قصص يتسم بعضها من حيث الشكل أو الحجم، بأنه «وسط» بين الرواية والقصة القصيرة، فالقصة من هذا النوع تملك بعض خواص الرواية القائمة على تعدد الأماكن، والطول الزمني. كما تملك بعض ملامح القصة القصيرة المؤسسة علي الموقف المفرد الرامي إلى إرساء معنى مركزي ذي هدف كلي.

ويندرج تحت النوع الأول قصص: نور القمر، والسماء السابعة، وأمشير وسمارة الأمير، والرجل الثاني، وأيوب، وأهل القمة، والحب والقناع، والربيع قادم.. وغيرها.. ويضم النوع الثاني قصص: الرسالة، وأهل الهوى، وممر البستان، ويرغب في النوم، ويوم الوداع، وعودة القرين، والعودة.. وغيرها..

ويتمثل في قصص هذه الأنواع أداء لغوي قصصي يتسم بصخب الأفكار الموارة، حين تتوازى وتتقاطع، وتتشابك وتتفرج، وتتقارب وتتباعد في دواخل الشخصيات الفنية المهمة. ويتم في هذا الأداء الانتقال من ضمير معين إلى ضمير آخر مغاير له على جهة التبادل الحركي. وهذا الأداء يذكرنا بمصطلح «تيار الوعي» stream of consciousness، أو بمصطلح «المخاطبة». وكلاهما يذكّران بمصطلح بلاغي أقدم منهما وهو «الالتفات»، الذي تناوله في القرن الثاني الهجري كل من أبي عبيدة معمر ابن المثنى (ــ٢٠٧هـ)، والأصمعي (ــ٢١٠هـ).

وقد تمثلت بدرجة كبيرة خواص مفهوم هذا المصطلح أو ذاك خلال انعطافات «المؤدّي القصصي» إلى داخل الشخصيات الفنية في هذه القصص، وذلك لاستبطانها، وبيان الحركة النشطة المتفاعلة فيها بسبب أو بآخر. وقد عكست تلك الشخصيات الخاضعة لهذا الأسلوب الانعطافي ــ طائفة من الظواهر الحركية، تتعلق «بالوجد الإيجابي»، كما نرى في شخصية أنور عزمي في قصة «نور القمر»، و«بالوداعة الآمنة، والغدر المبيت» على نحو ما نجد في شخصية «عانوس قدري»

فى قصة «السماء السابعة»، و«بحركية الاقتناع بالتغيّر النوعى». كما يظهر فى شخصية قصة «يرغب فى النوم». و«بحركية الانبثاقات المضيئة»، الماثلة فى شخصية مصطفى إبراهيم فى قصة «يوم الوداع».

ويتولى المبحث الثالث وهو «فنية التعاقب فى القصة الحديثة» ـ دراسة بعض قصص نجيب محفوظ التى تتمثل فيها ظاهرة «التعاقب» على فكرة يتبناها الكاتب، ويهدف إلى إرساء معالمها، وذلك بصورتين أو أكثر. يمكن تسميتهما بـ «التعاقبية الثنائية» و «التعاقبية المتعددة».

وأما الفصل الثالث وهو «الإبداع المسرحى» فيدرس ثلاث مسرحيات شعرية، للشاعر حامد طاهر. وهى مسرحيات: درويش السقا، وأربعة رجال فى خندق، والأشجار ترتفع من جديد، تندرج تحت «المسرح الشعرى Verse Drama، الذى أمدّه بعدد من المسرحيات كلّ من أحمد شوقى، وعلى أحمد باكثير، وعزيز أباظة، وعبد الرحمن الشرقاوى. وصلاح عبد الصبور، وهى مسرحيات اشتملت على قيم فكرية وفنية أفاد منها ــ دون شك ــ الشعراء المصريون والعرب فى إنتاجهم المسرحى.

وتتسم هذه المسرحيات الثلاث بسمة القصَر الذى يسلكها فى نوع مسرحى هو «مسرحية الفصل الواحد» One Act play التى تتميز بوحدة المشهد وإن تعدّد، وقلة الشخصيات، وتكثيف لغة الحوار، وغير ذلك من العناصر التى تحكم هذا النوع من المسرح المعاصر.

وتحتوى المسرحيات الثلاث على رسالة يبثها الكاتب فى حركة الشخصية، وتدفق حوارها المحكم: المباشر أحيانا والموحى أحيانا أخرى سواء أكان هذا الحوار ظاهريًا أم باطنيًا. وتتعين هذه الرسالة فى «ضرورة رفض واقع ردىء بالعمل السرّى أو بالعمل الجهرى المسلح، ما دام هذا الواقع يهدد السيادة الوطنية. وينال من إرادة المواطنين وحريتهم».

وقد عمد الشاعر إلى التعبير عن هذه الرسالة بوسائل فنية منها: «قرب مدلول اللغة»، و«الطابع الصوتى»، و«التوظيف الدرامى»، و«التناسب اللغوى»، و«حيوية الصيغ الحوارية»، و«المزج الأسلوبى».

وهى وسائل تهدف منفردة ومجتمعة إلى التأثير فى المتلقى، وجذبه إلى هذا المشهد أو ذاك. فيتابعه، وينفعل به، ويتفاعل معه، ومن ثم تكون للمسرحية القدرة على الاستحواذ عليه فترة من الزمن غير قصيرة، يمكنه خلالها الانتصار لفكرتها ورسالتها، أو الإعراض عنها، وفى كلا الحالتين يحكم المتأمل بنجاح هذه الوسائل الفنية.

والواقع أن الرؤى النقدية الماثلة فى هذا الكتاب تشترك جميعاً فى إجراء واحد وهو «الكشف عن وظيفة «الآليات» الفنية المختلفة، التى تحفل بها النصوص الشعرية والقصصية والمسرحية موضع الدراسة والفحص، من حيث استظهار «الجانب الباطنى»، الكامن فى الصياغة المعبّرة عن المواقف الإنسانية، التى تحتوى على العواطف والانفعالات النوعية.

وإذا كان الغرض الأساسى للإبداع الأدبى (أو الفنى) ــ هو تحقيق الإحساس «بمتعة» تخاطب وعْى المتلقى ووجدانه ـ فإن من الضرورى أن يشتمل هذا الإبداع على «طاقات جاذبة» تستحوذ على قدرة التلقى لديه، لضمان استمرار استمتاعه به، عقب الفراغ من تلقيه فترة زمنية لن تكون بالطبع قصيرة. فاستمرار الإحساس بمتعة التلقى يعتبر ترجمة عملية لوظيفة الإبداع الأدبى، أو الفنى بوجه عام.

حسن البندارى

الهرم

فى ٢٠٠١/٢/٢٤

الفصل الأول

الإبداع الشعرى

المبحث الأول

التعاقب بالثنائيات المتضادة

فى

الشعر العربى الحديث



المبحث الأول

التعاقب بالثنائيات المتضادة

فى الشعر العربى الحديث

(١)

يحفل الشعر العربى القديم والحديث بظاهر أسلوبية تنشأ عن ضرورة نفسية جمالية، ذات قدرة على التأثير فى نفس المتلقى لها، وهى: تعاقب «الثنائيات المتضادة» لتأكيد المعنى الشعرى أو الكشف عنه، ويقترب هذا المفهوم من مفاهيم كل من طريقة التناقض Technique of Contraddic-tion وطريقة التضاد Technique of Polautires، وطريقة المطابقة ــ Technique of Antithesis التى تتردد فى التناولات النقدية الحديثة. كما ترددت من قبل فى النقد اليونانى، حين تحدث أرسطو فى كتابه الخطابة عن «التضاد» بوصفه أحد مواضع الحجج فى القياس المضمر الاستدلالى، وعرفه بأنه: «البحث عن ضد الموضوع فى جملة، وهل يثبت له محمول يضاد المحمول فى الجملة الأولى»[1] ففى التضاد ـ بناء على

---

(١) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، د. النهضة العربية، الطبعة الرابعة ١٩٦٩ ص ١٠٧

هذا ــ «تؤخذ الحجة بواسطة التضاد بين الأشياء»[1]. مثل: مادامت الأكاذيب تصادف لدى الناس أذنا صاغية، فكن على ثقة كذلك من نقيض هذا الأمر : وهو أن كثيرا من الحقائق لا تلقى منهم تصديقًا ومثل: إذا كانت الحرب سبب الشرور الحاضرة، فبالسلم يجب إصلاحها[2].

ويعلل أرسطو لقيمة «التضاد» بأن الطبيعة مشتملة عليه، ولذلك فهى ــ كما يرى ــ «تحب الأضداد، ويحدث التناغم فيها بين المتشابهات بل بين المتضادات»[3]. التى تقع عليها أبصارنا وتستقبلها آذاننا، دون رفض لها أو إعراض عنها.

ويشهد تراثنا النقدى والبلاغي، أن النقاد والبلاغيين العرب قد درسوا هذه الظاهرة فى نصوص الإبداع الشعرى، ومع أن أساليب تناولهم لها قد تعددت وتنوعت ــ لكنها تنطلق من معنى واحد وهو «التضاد التعبيرى»؛ إذ رأى أبو هلال العسكرى أن الناس قد اتفقوا على أن معنى «المطابقة» هو «الجمع بين الشيء وضده فى جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة، أو بيت من بيوت القصيدة مثل: الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحر والبرد»[4]. وأشار إلى ورودها فى القرآن الكريم مثل قوله تعالى ﴿يولج الليل فى النهار ويولج النهار فى الليل﴾[5]. وقوله تعالى: ﴿لكيلا تأسوا على ما فاتكم ولا تفرحوا بما آتاكم﴾[6]، وفى

---

(١) السابق ص ١٠٧ .

(٢) السابق ص١٠٧ .

(٣) مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات فى علم الجمال، الدار القومية القاهرة ص٦٢ .

(٤) أبو هلال العسكرى، كتاب الصناعتين، دار الفكر العربى ص ٣١٦ .

(٥) سورة الحج آية ٦١ .

(٦) سورة الحديد ، آية ٢٣ .

الحديث النبوى «إنكم لتكثرون عند الفزع، وتقلون عند الطمع»[1]. وفى أقوال كبار المسلمين والأدباء مثل قولهم «إن من خوّفك حتى تبلغ الأمن، خيّر ممن أمّنك حتى تلقى الخوف»[2]. وألمح أبو هلال إلى ورودها فى بعض الشعر العربى فى مختلف عصوره حيث جاءت فى قول امرئ القيس[3]:

مكر مفر مقبل مدبر معـا كجلمود صخر حطه السيل من عل

وفى قول دعبل الخزاعى[4]:

لا تعجبي يا سلم من رجـل ضحك المشيب براسه فبكـي

وفى قول جرير[5]:

وباسط خير فيكم بيمينه وقابض شرّ عنكم بشماليا

وفى قول أبى تمام[6]:

وضلّ بك المرتاد من حيث يهتدى وضرّت بك الأيام من حيث تنفعُ

وقد كان يُدعى لابس الصبّر حازما فأصبح يدعي حازما حين يجزعُ

ولم يبتعد نقاد القرن الخامس الهجرى كثيرا عن تعريف أبى هلال؛

(١) كتاب الصناعتين ص ٣١٨.

(٢) السابق ص ٣١٨.

(٣) ديوانه: ص ١٩.

(٤) العباسى : معاهد التنصيص، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٤٨ ٢/ ٨٤.

(٢) جرير: ديوانه تحقيق : محمد إسماعيل الصاوى، ط (١) المكتبة التجارية بمصر ص ٩٣. والنويرى نهاية الأرب دار الكتب المصرية ١٩٤٩. ٧/ ٩٩.

(٦) أبو تمام ديوانه ، تحقيق محمد عبده عزام . دار المعارف ، ط (٣) ١٩٨٣.

فقد قال ابن رشيق (ـ٤٥٦) «المطابقة عند جميع الناس: جمعك بين الضدّين فى الكلام أو بيت شعر»[١]، وقد صدّر هذا التحديد بقوله: «المطابقة فى الكلام أن يأتلف فى معناه ما يضاد فى فحواه»[٢]، وذكر طائفة من الشوائد النثرية والشعرية، بعضها متفق مع ما أتى به أبو هلال، وإن كان قد حرص على بسط أقوال السابقين عليه من العلماء والنقاد. مثل قدامة بن جعفر، والخليل بن أحمد، والرمانى، وحاول التوفيق بين هذه الأقوال. ومن أمثلته التى استحسنها قول السيد أبى الحسن فى قصيدة له[٣]:

ألا ليت أياما مضي لي نعيمها	تكرُّ علينا بالوصال فننعمْ
وصفراء تحكى الشمس من عهد قيصر	يتوق إليها كلّ من يتكرّم
إذا مزجت فى الكأس خلت لآلئا	تنثر فى حافاتها وتنظمْ
جمعنا بها الأشتات من كل لذة	على أنه لم يغش فى ذاك محرم

فالطباق هنا ـ كما قال ـ «من أخف الطباق روحا، وأقله كلفة، وأرسخه فى السمع، وأعلقه فى القلب»[٤]؛ وذلك لأنه قد «طابق بين «تنثر وتنظم» وبين «جمعنا والأشتات» ـ أسهل طباق وألطفه من غير تعمّل ولا استكراه، وأتى فى البيت الأول من قوله «مضى وتكرّ» بأخفى مطابقة، وأظرف صنعة على مذهب من انتحله»[٥].

(١) ابن رشيق: العمدة. تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد ط٤ ـ دار الجبل ٢/
(٢) السابق ٢/ ٩٤.
(٣) السابق ٢/ ٩٥.
(٤) السابق ٢/ ٩٦.
(٥) السابق ص ٩٦.

وقد اقتربت من هذا المفهوم للطباق تحديدات نقاد ما بعد القرن الخامس، كما تقاربت وتشابهت فيما بينها؛ فأسامة بن منقذ (ـ٥٨٤هـ) يسميه «التطبيق»، ويعرفه قائلا: «إن التطبيق هو أن تكون الكلمة ضد الأخرى»[١]. ويطلق عليه ضياء الدين بن الأثير (ـ٦٣٧هـ) «المطابقة»، وبين أنها «الجمع بين الشيء وضده، كالسواد والبياض، والليل والنهار»[٢]. ويصفه ابن أبى الأصبع المصرى (ـ٦٥٤هـ) بأنه «حسن المقابلات»[٣].

ويعلل بعض النقاد العرب المحدثين لوجود هذه الظاهرة فى الفن الشعرى أو الفن الأدبى عامة، فيذكرون أنها ناشئة عن حالة الشاعر النفسية ذات «الأحاسيس الغامضة المبهمة، التى تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل»[٤]، وأنها راجعة إلى إفادة الشاعر أو الأديب من واقع تجربته الحياتية التى «تجمع بين المتناقضات النابعة من وجدانه المأساوى الحزين»[٥]. وأنها عائدة إلى وعيه بالتحولات المفاجئة لبعض من عرفهم، حيث يفاجأ بتبدّلهم وتغيّرهم بعد وثوقه فى ثبات مشاعرهم، وحيث يصدم بغدرهم بعد اعتقاده فى دوام وفائهم. وأنها عند بعض الشعراء

(١) أسامة بن منقذ: البديع فى نقد الشعر تحقيق د. أحمد بدوى. د. حامد عبد المجيد، مكتبة الحلبى. القاهرة ١٩٦٠. ص٣٦.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر. تحقيق د. الحوفى ود/ طيانه. نهضة مصر ٢/ ٢٧٩.

(٣) ابن أبى الأصبع. تحرير التحبير تحقيق د حفنى شرف المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ــ القاهرة ص ١٧٩

(٤) د. على عشرى: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص (٢) مكتبة دار العلوم/ القاهرة سنة ١٩٧٩

(٥) د النعمان القاضى أبو فراس الحمدانى. القاهره ص٤٥٥.

مرتبطة بأخلاقهم «الحافلة بالتناقض، أو بعقولهم المفعمة به»[1]، كما نرى فى بعض شعر أبى تمام.

ويدعم بعض النقاد هذه التعليلات ويؤكدها، حين أعطى لهذه الظاهرة «أهمية حيوية» تتحدد فى أن «المقابلة بين الأفكار والصور وسيلة أو بالأحرى ضرورة فنية، وبنية فكرّية لجأ ويلجأ لاستخدامها الفنان والشاعر والمفكر، وكل من له بوسائل التعبير الفنى صلة؛ فعندما تتعمق التجربة الفنية أو الفكرية، وتتسع أبعادها، وتصل لحد الاستيعاب الشمولى يغدو بالإمكان معالجة المتباين من الأفكار والصور على صعيد واحد، وربما يمكن القول أيضا أنه يمكن احتواء المتضادات دفعة واحدة وتسييرها فى إطار عمل فنى، وذلك لبيان موقف، أو جلاء فكرة، أو إحداث احتمالات جديدة وخلقها»[2].

ويبدو من النصوص الشعرية العربية القديمة الحافلة بهذه الظاهرة، أن أصحابها الشعراء قد سبقوا المحدثين فى الوعى بطبيعة هذه الظاهرة، ووظيفتها الفنية ودلالتها النفسية، على نحو ما يظهر ذلك فى بعض أبيات من رائية أبى فراس الحمدانى التى مطلعها[3].

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر

---

(١) د. شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ـ دار المعارف بمصر ط(٧) ١٩٦٠ ص ٢٥٢.

(٢) د. على الشرع: بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس. حلب ـ سوريا ١٩٨٧ ص ٨٨.

(٣) أبو فراس الحمدانى. ديوانه تحقيق: عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية. بيروت ط (٢) ١٩٨٦ ص ٦٤.

إذ يقول مصوراً مرارته وعمق حزنه وإحساسه بخيبة أمله بسبب تحوّل صاحبته المفاجئ، وتغيّرها المباغت؛ ففى الوقت الذى كان وفيا مخلصا محبًا لها ودودا معها، واثقا من حبها ووفائها له ـ كانت هى على النقيض من ذلك، فلم تخلص له، ولم تبادله الود والوفاء، يقول[1]:

حفظتُ وضيّعتِ المـودة بيننـا   وأحسن من بعض الوفاء لك العذر

ويقول[2]:

وفيتُ وفى بعض الوفاء مذلة   لإنسانةٍ فى الحىّ شيمتها الغدر

فقد طابق أو قابل أو أجرى مضادة بين (حفظت) و(ضيعت) فى البيت الأول، وبين (الوفاء) و(الغدر) فى البيت الثانى: لتجسيد إحساسه بالحسرة وخيبة الأمل، وتعجبه من حدوث هذا التناقض الصريح الصارخ الجارح لمشاعره.

(٢)

وقد عمد الشعراء العرب المعاصرون بحكم إدراكهم قيمة هذه الظاهرة الفنية والوعى بدورها فى إثراء النص الشعرى، وبحكم وقوفهم على تجارب الشعراء القدامى، وممارستهم لها فى إبداعاتهم الشعرية ـ عمدوا إلى توظيفها توظيفا نوعيًا. بأن تكون هذه الثنائية المتعاقبة بارزة فى القصيدة، أو تكون ضمنية تفهم من سياقها أو الأبيات التى تشتمل عليها كما سنرى.

(١) السابق، ص ٦٤ .

(٢) السابق ، ص ٦٥ .

وينبىء حرصهم على استغلال هذه الظاهرة الفنية فى أشعارهم، وإجادتهم لذلك فى الغالب ــ عن هدف ثنائى؛ فهى من جهة تمثل صيغة أسلوبية جمالية تكشف عن جدلية تباينية فى النص تدل على تباين الواقع، ومن جهة أخرى تؤثر فى قدرة التلقى لدى متلقى النص من حيث إثارة إقباله الفضولى عليه، لأنه بحكم طبيعته المجبولة على الطموح المعرفى يحب الوقوف على «التحولات العجيبة بين النقائض سواء أكان ذلك فى جماد الطبيعة أو حيّها، أو المعقولات والأخلاق من رذائل وفضائل»(١).

وتدلنا قصائد وأشعار مختارة من شعرنا المعاصر بمختلف اتجاهاته وأبنيته الشكلية أن الشعراء قد عنوا بتوظيف هذه الظاهرة باعتبارها صيغة جمالية ذات دلالة فكرية، وأن هذه العناية قد أثمرت لنا نوعية متميزة من الأداء الفنى تحتّل حيّزا فوق «خريطة» الإبداع الشعرى الحديث، وإن كانت هذه النوعية غير موحدة، إذ تتسم بسمتين بارزتين، محورهما مدى قرب هذه الظاهرة من إدراك المتلقى أو بعدها عنه.

السمـــة الأولـــى : «التعاقب الثنائى المتضاد القريب»:

يمكن لمتلقى الشعر الحديث أن يتبين سمة «القرب» وهو يتلقى بعض نصوصه الحافلة بظاهرة تعاقب ثنائيات متضادة أو متباينة Contrast على معنى ما، وذلك بقدر من الجهد الذهنى، مما يجعلنا نصفها بوصف «التعاقب الثنائى المتضاد القريب». وتدلنا النظرة الفاحصة فى هذه

(١) رئيف خورى. الأدب المسؤول، دار الآداب، بيروت ١٩٦٨، ص٦٤. وجبور عبد النور، المعجم الأدبى، بيروت ١٩٧٩ ص ١٦٢، ١٦٣.

النصوص فى ضوء هذا الوصف للتعاقب، أنه يتنوع إلى نوعين على حسب طاقة الذهن الاستيعابية.

أما النوع الأول فهو «التعاقب المباشر» الذى يسهل على المتلقى التعرف عليه والإحاطة بدلالته، كما نرى فى عدد من القصائد، مثل قصيدة(١) حافظ إبراهيم (١٨٧٠ ـ ١٩٣٢)، التى استقبل بها المعتمد البريطانى السير غورست بدلا من كرومر، وتناول فيها حادثة دنشواى المأساوية(٢)، والتى يقول فيها(٣):

١ ـ قتيل الشمس أورثنا حياة	وأيقظ هاجع القوم الرقود
٢ ـ فليت كرومرا قد دام فينا	يطوّق بالسلاسل كل جيد
٣ ـ ويتحف مصر آنا بعد آن	بمجلود ومقتول شهيد
٤ ـ لتنزع هذه الأكفان عنا	ونبعث فى العوالم من جديد

فقد توالت الثنائيات المتضادة وتعاقبت بشكل ظاهر وبارز أربع مرات، حيث جمع الشاعر بين هذه الثنائيات مثل الجمع بين (قتيل) و(حياة) و(أيقظ) و(الرقود) فى البيت الأول. وبين (يطوق بالسلاسل) كرمز للعبودية، و(الجيد) كرمز للتحرر فى البيت الثانى. وبين (الأكفان) علامة على الموت، و(نبعث) إشارة إلى الحياة فى البيت الرابع. وكان هدفه من

---

(١) حافظ إبراهيم: ديوانه. ٣٤٥ ـ ٣٥١، وأولها:
بنات الشعر بالنفحات جودى فهذا يوم شاعرك المجيد.

(٢) عبد الرحمن الرافعى : شعراء الوطنية فى مصر، الدار القومية للطباعة والنشر، ط (٢) ١٩٦٦ ص١٣٦.

(٣) ديوان حافظ إبراهيم ص ٣٤٧ ـ ٣٤٨.

هذا الجمع التأكيد على معنى حركة وهو «ضرورة النهوض» لمواجهة العسف والظلم، ولتبنى موقف، إيجابى يجب على أساسه الدفاع عن الكبرياء الوطنى. بالإضافة إلى أن هذه الثنائية قد صبغت الأداء الشعرى بصبغة جمالية بما احتوت عليه من تباين بين المعانى، وبما كشفته من استحالة استمراء الركون إلى «السلبية»، واستمرار حالة الخضوع للإرادة الأجنبية، والتغاضى عما ترتكبه من مظالم.

وتشترك أبيات من قصيدة (طيف الأمة)[١] للشاعر المصرى على الغاياتى مع أبيات حافظ إبراهيم فى اشتمالها على هذه الثنائية، كما توافقها فى المحور الذى تتبناه وهو «التنديد بالاحتلال الأجنبى لمصر، وحثّ المصريين على رفض الظلم، ودعوتهم إلى التحرّر، وحضّهم على مواجهة القصر الحاكم المتعاون مع المحتلين»[٢].

ويقول فى هذه الأبيات[٣]:

١ـ وعداة ملكوا الأمر ولم يحفظوا للشعب فى حق ذماما

٢ـ وولاة أقسموا أن يسجدوا كلما رام العدا منهم مراما

٣ـ ربّ ماذا يصنع المصرى إن جاوز الصبرُ مدى الصبر فقاما

---

(١) على الغاياتى: ديوانه : وطنيتى مطبعة عطايا ـ القاهرة ط(٢) ١٩٣٨ ص ٤٥ـ٤٦، ومطلع القصيدة:

فى سلام الليل حاربت المناما فسلامًا أيها الطيف سلاما

(٢) شعراء الوطنية ص٣٦٨، ود . أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث فى مصر، دار المعارف بمصر ط(٥) ١٩٨٧، ص١١.

(٣) وطنيتى ص ٤٦ .

٤ ـ طال يوم الظلم فى مصر ولم نذر بعد اليوم للعدل مقاما

٥ ـ هل يرى المحتل أنا أمة مذ عرفنا السلم لا ندرى الخصاما

فالشاعر فى إطار عاطفته الوطنية الصادقة ـ يدين «المحتلين» و«حكام القصر» لعبثهم بمقدرات الوطن الاقتصادية، وقمع قدراته الوطنية. وقد لجأ إلى صيغة التضاد التعاقبى القريب أو الثنائية المتضادة الواضحة المتمثلة فى الجمع بين «امتلاك» الأمر تحقيقا للأمان»، و«التفريط فيه بخيانته» وذلك فى البيت الأول. وبين «ضعف الولاة أو الحكام»، و«قوة المحتلين المعادية» فى البيت الثانى، إذ الأولون بضعفهم فى حالة خضوع دائم لمطالب الآخرين الأقوياء، وبين «الصبر أو التصميم على التحمل» و«الجزع أو رفض الصبر المتصل» فى البيت الثالث، وبين «تمكن الظلم الصادر عن الولاة والمحتلين و«العدل المنشود». فى البيت الرابع.

فكما نلاحظ نجد أن عدد «الثنائيات» قد بلغ أربع ثنائيات أوردها الشاعر فى أبياته استجابة لضرورة نفسية وهى : وضع صورة مأساوية للحال التى يمرّ بها الوطن فى تلك الفترة ـ أمام عين المتلقى، فهى ثنائيات متوالية غرضها إحداث تأثير فى نفسه يتسم بالفورية، أو المباشرة؛ لأن هذه الثنائيات الظاهرة لا يحتاج الذهن إلى وقت طويل لمعرفة مواضعها، وإدراك دلالاتها النوعية، بسبب وضوحها وسرعة إحاطة الذهن بها، على نحو ما يتمثل أيضا فى قصيدة (من الماضى) للشاعر المصرى صالح الشرنوبى (١٩٢٤ ـ ١٩٥١)، حيث تبرز فى بداياتها[١] هذه الثنائية بشكل مباشر وصريح. يقول:

١ ـ بين يأسى وحيرتي ورجائى وصباحى مكفنا بمسائى

٢ ـ بين كاسى وخمرها ذوب وجدا نى، وحسى ووحدتى وشقائى

٣ ـ سأعيش الحياة عبداً لذكرا ك، وأحيى رفاتها ببكائى

٤ ـ أنت يا من عرفت نفس فيها حين أنكرت عفتى وحيائى

٥ ـ كيف أنساك جنة أوجحيما وأنا بالهموم بعت صفائى

٦ ـ أنت أمسى وحاضرى وغدى فيـ ـك سراب تهفو له صحرائى

فعدد الثنائيات الضدية يبلغ عشر ثنائيات تتمثل فى التضاد بين (يأسى ورجائى»، و«وصباحى ومسائى» فى البيت الأول، وبين «سعادته الناشئة عن النشوى المادية أو الروحية» و«شقائه بحياته رغم السعادة» فى البيت الثانى، وبين «حريته فى الحياة » و«عبوديته لذكرى صاحبته»، وبين «الحياة» و«الرفات الناتجة عن الموت» فى البيت الثالث، وبين التعرّف الجسدى عليها»، و«وإنكاره لعفته وحيائه» فى البيت الرابع، وبين «الجنة»، و«الجحيم»، وبين الكدر الباعث للهموم» و«الصفاء النفسى الخالى منها» فى البيت الخامس، وبين «أمسه أو ماضيه» و«حاضره أو واقعه الحالى الآنىّ»، و«غده أو مستقبل أيامه»، وبين «سراب يحسبه الظمأن ماءً»، و«صحراء قد لا تخلو من الماء» فى البيت السادس والأخير.

إن تعاقب الثنائيات العشر على هذا النحو فى ستة أبيات فقط ـ يكشف عن «حالة شعورية ومعاناة دعت الشاعر إلى استرجاع ماضيه واجتراره»[1]، بمعنى أن «استرجاع الماضى» ليس إلا رغبة من الشاعر فى

(١) د . عبد الحى دياب . مقدمة ديوان الشرنوبى ص ٢٤١ .

«الهروب» من واقع آنى ردىء أملا فى التخلص من شدة وقعة على نفسه وإيلامه لها، يتمثل فى «حرمانه» ممن أحبها فى زمن مضى، وجمعته بها تجربة روحية مازجتها لحظة حسيّة ـ كما تشير إلى ذلك الأبيات الباقية من القصيدة(١).

وهذا يعنى أن «التذكر الاسترجاعى» ـ اقتضى هذه «الثنائيات» الكثيرة حتى يتبين لنا مدى توتُّر عواطفه وتضاربها، وكيف أن ذلك قد فجّر فى نفسه إحساسًا ازدوجيا؛ فثمة إحساس باليأس من استئنافها صلة ماضية تتوق لها نفسه وترجو أن تستأنف، ولكن كيف يمكن استئناف وهذا «الصباح» الدال على الصفاء والنقاء مهدّد دائمًا بمساء محمّل بالكآبة، والكدر، والغموض؟! (البيت الأول). وهل يكرر العودة إلى لحظة السعادة المؤقتة الناشئة عن نشوة عابرة، وهو مدرك لسرعة زوالها بشقاء متولّد عنها؟!. (البيت الثانى). وكيف يتصور أن يعود إليها وهى ليست سوى ذكرى هامدة ميتة منتهية يحاول إحياءها؟! (البيت الثالث). وهل باستطاعته أن يستجيب لهذه الذكرى فيهرع إلى هذه «المحبوبة» التى «عرفها»، وأدرك الكثير من خلالها فى مقابل «إنكاره» لعفته وتغاضيه عنها ؟! (البيت الرابع).

وإذا قرّر نسيانها فكيف له أن ينسى من كانت ذات يوم «جنّة» بما منحته من لذّة مادية وروحية، أو «جحيما» بما أثارته فى نفسه من إحساس عارم بالذنب؟! (البيت الخامس). إن واقعه الآنى نتيجة لذلك يحفل بهموم كدّرت صفو حياته. ومع ذلك فإنه غير قادر على النسيان الحاسم.

---

(١) ديوان الشربينى ص ٢٠٢

لقد كشفت هذه الثنائيات ـ كما نرى ـ عن «مدى المعاناة» التى تعرض لها الشاعر فى تجربته، وعن «تأثره العميق» بتلك التجربة، تأثرا يوضح أنه مازال متعلقا بهذا الماضى، وراغبا فى تكرار تجربته الحيّة. وهذا يدل على أن ما يبديه من تماسك ليس سوى قناع يخفى وراءه لهفته على الماضى وشوقه إليه؛ ذلك أنه ما لبث أن عاوده «التذكر الحنينى» إلى ماضيه الذى سبق له أن جرّحه وحمل عليه كما رأينا ، وهو تذكر عبّر عنه «بالثنائية الضدّية» الأخيرة (فى البيت السادس)، التى أظهرت أن الماضى حىّ يملأ نفسه، حيث تعتليه هذه المرأة التى يخاطبها بالضمير «أنت»؛ فهى أمسه وحاضره وغده؛ وهذا يعنى أن «الأمس/ الماضى» متمكن من نفسه ووعيه، بل يمتد هذا التمكن إلى «الحاضر/ الآن»، بل إلى «الغد/ المستقبل»، ليفتح باب تكرار التجربة. ويؤكد ذلك اعتقاده بأهمية هذه المرأة، إنها بالنسبة إليه حاجة أو ضرورة ملحّة تهفو لها نفسه كما تهفو الصحراء الظامئة المتعطشة إلى ماء غير متاح لا يظهر إلا فى هيئة سراب خادع للبصر لكنه برغم ذلك يتضمن أملا لمن يقرر المحاولة[1].

وأما النوع الثانى فيتعين فى «التعاقب المائل للإيحاء» الذى يدعو إلى إعمال الذهن قليلا للإحاطة بما تشير إليه هذه الثنائية ـ فى بعض شعر أحمد محرم الذى كان «كثير التشهير بكبت الحريات، وضياع البلاد على يد المستعمرين ومخالبهم من الحكام غير الشرعيين»[2]. شأنه فى ذلك

(١) تبدو الثنائيات الصريحة الظاهرة أيضا فى قصيدة (الطلاسم) لإيليا أبى ماضى التى يبدأها بقوله:
«أجديد أم قديم أنا فى هذا الوجود؟ .. هل أنا حر طليق أم أسير فى القيود؟ الخ.
ديوانه ص ٦٣٨.
(٢) تطور الأدب الحديث فى مصر ص (١١٩).

شأن كثير من شعراء عصره؛ ففى أبيات له يتجه بها إلى طوائف الأمة، ويصف ما آلت إليه أحوالها، ثم يندّد ـ مثل الغاياتى ـ بالمستعمر والحاكم، ويدعو الأمة إلى الثورة لتحرير البلاد من الظلم والاستغلال، وإن كان يختلف عن الغاياتى فى ميله إلى الثنائية الموحية. يقول[1]:

١ ـ يا أمة خاط الكرى أجفانها   هبى فقد أودت بك الأحلامُ

٢ ـ هبى فما يحمى المحارم راقدٌ   والمرء يظلم غافلاً ويُضامُ

٣ ـ هبّى فما يغنى رقادك والعدا   حول الحمى مستيقظون قيام

٤ ـ عجبا لهذا النيل كيف نعقه   ويدوم منه البرّ والإكرامُ

فكما نرى تتضمن الأبيات الأربعة «صيغة ثنائية تعاقبية» حافلة «بضديات متنوعة»؛ ففى البيت الأول وقع التضاد بين «الكرى أو النوم» الذى أغلق عيون أبناء الأمة عن أن ترى الحقيقة رامزا به إلى الاكتفاء باللامبالاة، و«الأمر بالنهوض الفعّال» تخلصا من أحلام لا تنفذ إلا بالحركة والعمل، وفى البيت الثانى جاء التضاد بين «ضرورة النهوض الحركى»، و«الرقاد الساكن الدال على فقدان الهمة» الذى يعجز المواطن عن حماية نفسه ووطنه، ويتعرض نتيجة لذلك إلى وقوع الظلم عليه. وفى البيت الثالث عمد الشاعر إلى مقابلة «الرقاد الساكن» الذى أصاب

(١) أحمد محرم. ديوان محرم ، القاهرة ٨ . مكتبة الفلاح. الكويت ط (١) ١٩٨٤ ـ ١/ ٧٨.

الأمة واستمرأته بـ «يقظة الأعداء» الحركية ذات التدبير والتآمر لإحكام قبضة السيطرة على البلاد، على حين أوقع التضاد فى البيت الرابع بين «العقوق» أو قطع الصلة بالنيل بخلا عليه بالحرص والرعاية، و«الكرم أو العطاء» الذى يغمرنا به، وتفيد حياتنا منه إفادة دائمة.

إن هذا النهج الثنائى يشكل نوعا من التركيز على قدرة التلقى لدى الأمة بغرض تنبيهها لتفيق من نومها وغفلتها، وبغرض إحداث صدمة لديها أو استثارتها لتتمكن من كشف «التدبير التآمرى» الذى تنسج خيوطه خفية للنيل منها، فيمكنها اتخاذ تدبير مضاد، أو على الأقل تأييده ودعمه.

وتتجلى هذه الثنائية المتضادة فى نظرة الشاعر المهجرى «فوزى المعلوف» فى جدلية التباين بين عالم الحس وعالم النفس، وذلك فى ملحمته «على بساط الريح»(١). التى «يتغنى فيها بسمو الروح وارتفاعها عن معانى الجسد الأرضية»(٢) مما أدخل هذه الملحمة فى منعطف «الإيحاء والترميز»؛ الذى يبتعد عن المباشرة، وسرعة التعرف على الثنائيات القائمة بالنص ، يقول فى أبيات من هذه الملحمة (٣).

---

(١) د . شوقى ضيف: الشعر العربى المعاصر فى مصر ط (٧) دار المعارف ١٩٧٩ ص ٢٨٠ .

(٢) السابق ص ٢٨٠ .

(٣) السابق ص ٢٨٠ ــ ٢٨١ .

١ ـ بين روحى وبين جسمى الأسير كـــان بُعْـــدٌ ذقـــت مُـــرَّه

٢ ـ أنا فى الترب وهى فوق الأثير أنـــا عبـــد وهـــى حـــره

٣ ـ أنا عبد الحياة والموت أمشى مكرهـا مـن مهودهـا لقبوره

٤ ـ أنا عبد القضاء تملأ نفسى رهبـة مـن بشيره ونذيره

٥ ـ عبد عصر من التمدن نلهو ضلـة عـن لبابـه بقشوره

٦ ـ عبد مالى ، أسعى إليه فأحظى بعد طول الغناء بوطأة نيره

٧ ـ عبد أسمى أذيب نفسى وجسمى طعمـا فـى خلوده وظهوره

٨ ـ عبد حبى جعلت قلبى مأوا د . فأحرقت أضلعى بسعيره

٩ ـ كل ما بى تحت العبودية العميـ ياء فى ذا الخلود بين شروره

١٠ ـ غير روحى، فإنها حرة تمـ شى بروض الخلود بين زهوره

ففى هذه الأبيات تتعاقب «الثنائيات الضدّية» لتضيء المعنى المحورى الذى يهدف إليه الشاعر وهو «الانتصار لنوارنية الروح ضد ظلمه الجسد المادى». ومن ثم أوقع الشاعر التضاد بين «الروح والجسم» فى البيت الأول، وبين «التراب والأثير» و«العبودية والحرية» فى البيت الثانى، وبين «الحياة والموت» و«المهود والقبور» فى البيت الثالث. بين البشير والنذير» فى الرابع، وبين «اللباب والقشور» فى البيت الخامس، وبين «الإحساس بالإنطلاق بسبب المال»، «والخضوع والعبودية له»، فى البيت السادس، وبين «النفس والجسم» فى البيت السابع، وبين «إبقاء حبه الذى أسكنه قلبه، وإضاعته نتيجة التدخل الجسدى». فى البيت الثامن. وبين «العبودية المتحكمة والحرية المنطلقة» فى البيتين التاسع والعاشر.

وينتهج صالح الشرنوبى هذا النهج «الثنائى الموحى» فى قصيدته (ذكريات)[1] التى تبدأ بقوله:

ذكرتك والذكرى تضاعف من كربى فغنى لحون الدمع فى كهفه قلبى

وفيها يعنى بالحديث عن مشاعر الأسى والشوق الناشئة عن حرمانه ممن أحبها، وكيف أن هذا الحرمان قد أحدث فى نفسه آلاما، وبدد آماله فلم يبق أمامه إلا بث آهاته التى داخلتها «نجواه» فزادت من وقعها[2]. ويبدو أنه عمد إلى «الثنائية الضدّية» الموحية لبيان مدى التعارض الشعورى، والتضارب الانفعالى فى نفسه. فيقول فى المقطع الثالث[3] من هذه القصيدة:

١ ـ ذكرتك فانسابت مع الليل آهة ترققها النجوى ليرحمنى ربّى

٢ ـ وضاقت رحاب الصبر بى فتركتها لتقذفنى الأوهام فى صدرها الرحب

٣ ـ وجن بصدرى راهب متبتل يضج بشكواه على البُعد والقرب

٤ ـ ففى البعد نار يصهر الروح جمرها وفى القرب رمضاء الوشايات والكذب

٥ ـ يعالجه العرّاف بالطب والرُّقي وما لجراحات القلوب وللطب

٦ ـ ومن كان روحى الهوى عبقريه فكيف يزود الضرَّ عنه أخو التُّرب

فلكى يعزز عنف إحساسه أجرى التضاد بين «قوة الآهة» و«ترقيقها أو تخفيفها» فى البيت الأول، وبين «ضيق القدرة النفسية على الصبر

(١) ديوان الشرنوبى ص ٩٠ ــ ٩٣ .
(٢) السابق ص ٩٠ ــ ٩١ .
(٣) السابق ص ٩٢ .

وضعف تحملها للواقع» و«تهويمه فى عالم الخيالات والأوهام» فى البيت الثانى وبين «الخشوع أو الخضوع لواقع إحساسه بهزيمة قلبه» و«إعلان تمرده على هذا الواقع». وبين «شكواه من بعد الحبيبة عنه دليل جفائها» و«شكواه من قربها منه لبخلها العاطفى تجاهه» فى البيت الثالث والرابع، وبين «محاولة إشفائه من الجفاء العاطفى بالطب المادى» و«إشفائه بالطب النفسى أو الروحى» فى البيت الخامس. وبين «روحانية من أحب بصدق» و«مادية من جهل هذه الروحانية» فى البيت السادس.

إن الشاعر قصد بهذه الثنائيات الضدّية الست، أن يبوح لنا «بحالة يأسه النفسى»، على نحو من «الاعتراف الموضوعى»، الذى لا يدعى خلاله التماسك الزائف، والبطولة المزعومة، والثبات المشكوك فيه، فلم تكن هذه الثنائيات إلا تعميقا لما قصده وهدف إليه، فالثنائية الأولى: «القسوة والرقة» أوقفتنا على «الطبيعة الرومانسية» للشاعر فى هذا الموقف الشعورى، التى تعد بمثابة تمهيد للثنائيات الأخرى؛ ذلك أن الثنائية الثانية «الضيق والرحابة أو الاتساع» قد توافقت مع هذه الطبيعة التى تفيد أن «طاقة صبره أو تحمله» قد انكمشت حدودها وضاقت إلى حدّ اليأس، فأتاح هذا الانكماش أو الضيق للأوهام أن يتسع مداها، لتزيد يأسه وتضاعف إحباطه، فيوقن بفقد أية بارقة أمل فى الالتقاء بمن أحبّها.

---

(١) السابق ص ١٠٧ .
(٢) السابق ص١٠٧ .
(٣) مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات فى علم الجمال، الدار القومية القاهرة ص٦٢ .
(٤) أبو هلال العسكرى، كتاب الصناعتين، ص ٣١٦ .
(٥) سورة الحج آية ٦١ .
(٦) سورة الحديد ، آية ٢٣ .

وجاءت «الثنائية الثالثة» «البعد والقرب» القائمة على الشكوى لتعميق هذا الإحساس اليائس على نحو إعلانى صارخ، حيث ضج صدره بالشكوى، التى لم يمنعه من إصدارها «استسلامه للأمر الواقع»، و«خضوعه للحرمان»، و «استغراقه في التبتل» الذى توطن قلبه واستحوذ على ذهنه، استحواذا جعله يشكو من بُعده عنها واقترابه منها.

وقد عقد الشاعر «الثنائية الرابعة» بين «البعد الموصوف بالنار المصهرة» و«القرب الموصوف بالرمضاء الحارة» لتفسير الثنائية السابقة وتأكيدها؛ «فبعده» عنها قاس وشديد على نفسه، فهو هجر أشبه بنار يصهر جمرها روحه فتكون فى حالة اشتعال دائم. و«قربة» منها مؤلم لا يقل قسوة ولا شدة؛ لأن ثمة «وشايات وأكاذيب» تسببت فى افتراقهما، فهذا «القرب» أشبه برمال دائمة السخونة والحرارة العاتية.

وجاءت «الثنائية الخامسة» «الإشفاء المادى» و«والإشفاء الروحى» بمثابة «الاعتراف» بعجز العلاج المادى عن الإشفاء، و«اليقين» من عبث المحاولة به، لأن «اليأس» سيبقى حينئذ. ومن ثم فإن الطريق إلى الشفاء هو «تطبيب» القلب وعلاج العاطفة وهو ما يجب أن يتبعه «العارف المعالج».

ولم تكن «الثنائية السادسة والأخيرة» التى أجراها الشاعر بين «روحية الجانب الروحى الصافى للتجربة العاطفية» و«مادية جانبها المادى» إلا صراعا بين قوتين كل منهما ينشد الغلبة، ويهفو إلى الانتصار، ويريد السيادة والتحكم، ومن ثم التوجيه الموسوم بسمته، والمختوم بعلامته، والحامل لبصماته وقسماته. ولكن الغلبة سوف تكون من نصيب «الجانب

الروحى». القادر على أن يزيح «اليأس» ويبدد القنوط. وذلك ما أفاده سياق الشطر الثانى من البيت السادس ، الذى تضمنت صيغته التساؤلية «النّفى» لنجاح أية محاولة مقصورة على العلاج الجسدى أو الإشفاء المادى. فهذه الثنائية الأخيرة حكم نهائى قد أنار للشاعر طريقه فتبددت منه الظلمات، ليمكنه أن يسعى إلى هدفه المنشود.

ومن الملاحظ أن التوصل إلى الدلالات النفسية «للثنائيات المتضادة» فى أبيات الشرنوبى هذه، وما سبقها من أبيات للمعلوف، وأحمد محرّم ــ ليس بالأمر الميسر دائمًا، وذلك بسبب ما تشتمل عليه هذه الثنائيات من «إمكانات الإيحاء والإحالة»، التى تدعو المتلقى إلى توظيف قدر قليل من المشاركة الذهنية، للوعى بهذه الإمكانات الداعية. وبسبب ما تحدثه الثنائية من صدمة لذهنه تحثّه على النظر والتأمل. وتدفعه «إلى التوقف هنيهة أو لحظة، والتساؤل والبحث والموازنة والمقارنة، لاكتشاف كل الأبعاد، والتوصل لأفضل النتائج»[1].

السمة الثانية : «التعاقب الثنائى المتضاد البعيد».

تتعين هذه السمة فى أن التعاقب الثنائى المتضاد يتسم بالبُعد عن إدارك المتلقى، حين يوظف بعض الشعراء الثنائية الضدّية توظيفا غير قريب، حيث لا تظهر دلالتها لأول وهلة للمتلقى فيحتاج إلى ««وقت» يبذل خلاله قدرًا كبيرا من الجهد الذهنى يمكنه من توجيه حركة تأمليّة نشطة لها أملا فى الإحاطة بدلالاتها الفنية، والكشف عن دورها فى الصياغة،

(١) د. إخلاص فخرى عمارة: قراءة نقدية فى الشعر المعاصر. مكتبة الآداب القاهرة ط(١) ١٩٩٢ ص ١٥٢.

وذلك بسبب تضاد المواقف وتعارض الأحوال من جهة، بحيث لا نجد الضدّيات بارزة مرئية، ولأنها من جهة أخرى معنيّة «بمزج المتضادات» وتداخلها مما يصعّب من مهمة الفاحص العادى وغير العادى فى القيام بتمييز بعضها من بعض، ويباعد بينه وبين الوقوف الفورى عليها، أو بين سرعة الكشف عنها كما رأينا فى الثنائية السابقة. ولذلك اتخذت هذه السمة «البعيدة» وجهتين متمايزتين. احداهما «موقفية حالية» والأخرى «امتزاجية متداخلة».

أما الوجهة الأولى وهى «ثنائية التضاد الموقفى المتعاقب» فتتعين فى أن تعاقب هذه الثنائية يختص بتعارض أو تباين مضمونين أو حالين أو موقفين فأكثر بحيث يضغط هذا التعاقب على «الفكرة الأساسية» للقصيدة أو الأبيات ضغطا يحتاج خلاله الذهن المتلقى إلى زمن طويل لإدراك دلالة هذه الثنائية، أو الكشف عن معناها، أو التوصل إلى معرفة أبعادها وإظهار خفائها. وتزداد درجة بُعْدها عن الذهن كلما كثرت وتداخلت المواقف أو اختلطت وتمازجت الأحوال، وقد يصل «البُعد» إلى حد «الإبهام "Ambiguity"، حين توظف «المواقف أو الأحووال المتضادة» خلوا من «القرائن» الموحية بها، أو مجردة من «الأدلة» المشيرة إليها، فيتطلب ذلك جهدا إضافيا، وتأملا مضاعفا يبذله المتلقى للإحاطة بهذا البُعد وتطويعه وتقريبه. ومن ثم فإن هذه الوجهة للتعاقب تتنوع إلى نوعين:

الأول ـ «التعاقب الموحى الأقل خفاء»، ومن أمثلته أبيات للهمشرى، يحدث فيها «قريته» طارحا مواقف أو أحوالا متعارضة تشكل رؤية لواقعها، وتستثير فى الوقت نفسه عواطفنا ومشاعرنا تجاه هذه القرية. وهذه الرؤية هى «الاغتراب عن القرية» بما يحمل من ألوان المتاعب والمشاق والحرمان والحنين، وه« «العودة» إليها بما تنطوى عليه العودة من راحة وأمن واطمئنان، يقول:

١ ـ رجعتُ إليك اليوم من بعد غربتى	وفى النفس آلامٌ تفيض ثوائرُ

٢ ـ أتيت لألقى فى ظلالك راحةً	فيهدأ قلبى وهو لهفانُ حائر

٣ ـ ولكن بلا جدوى، أتيت فلم أجد	سوى قفرة أشباحها تتكاثر

٤ ـ وقد نسجت أيدى الشتاء سياجها	عليها، وأسوار الظلام تحاصرُ

فالأبيات الأربعة تبوح «بمواقف أو أحوال ثنائية متباينة ومتعارضة، إذ يتباين كل موقف منها عن الآخر ويتعارض معه؛ فثمة تعارض بين «تعبه» من جرّاء الاغتراب عن القرية» و«راحته المتوقعة من الرجوع إليها»، وثمة تضاد بين «اليقين فى امتلاك لحظات الراحة المنشودة بين أهله وعشيرته»، و«تبدّد هذا اليقين بانعدام الراحة فى الواقع الحالى لقريته»، كما أن ثمة تباينا بين «مجيئة ممتلىء النفس بأمل الاستقرار النفسى بها»، و«اكتشافه» أن مظاهر اليأس تغشى كل متحرّك وساكن، فتعلق بنفسه وتنفى لديه الإحساس بالاستقرار.

إن التضاد على هذا ـ ليس استقلاليا يمكن بسهولة تحديدة بالفصل بين المتضادات، بل هو تضاد لمواقف انداحت فى نفس الشاعر حين قرر

العودة من المدينة إلى «القرية» بوصفها ـ فى اعتقاده ـ واحة أمن وأمان، فقد أمّل أن تكون «العودة إليها مهربا لروحة المعذّب، وملاذًا لقلبه الجريح، ولكنه اكتشف أنه انتقل إليها بأعباء نفسه، وعذاب روحه، وجراحات قلبه، وبكل ما حملته الدنيا من أوجاع، فانعكس كل هذا على جمال القرية، فجعلها شائهة، واختلط بصفو الطبيعة فيها فكدّرها، وكانت خيبة الأمل واصطدام الذكريات الحلوة بالواقع المرير.»[1] أى أن هذه المواقف يصعب تميز عناصرها أو تناول كل عنصرين متضادين على حدة، ومن ثم يكون علينا أن نستخلص ببعض النظر «التمييز» من سياقات المواقف وفحواها، على الرغم مما يبدو فى هذه الأبيات، وما يماثلها من إمكان التمييز السريع والتحديد الفورى لعناصر لا لمواقف متضادة.

وتتجلى هذه الثنائية على نحو أكثر توضيحا فى قصيدة (القيثارة الحزبية) لمحمود حسن إسماعيل[2] الذى يطرح فيها «رؤية اجتماعية» تتعلق بمعاناة الفلاح المصرى، الكادح فى أرضه، ورغم ذلك لا يحصل منها على ما يوازى كدحه وشقاءه، فما يصله إلا القليل، على حين يذهب الكثير إلى أيد أخرى يحسّ بوجودها، ولا يجهلها، كما أنه لا يلقى التقدير المعنوى مكافأة على كدحه فيها قد جمع الشاعرين هذه الحال وحالى «الساقية» و«الثور المغمض العينين» الذى يديرها. يقول واصفا الساقية[3].

(١) تطور الأدب الحديث ، ص ٣٢١ .

(٢) ديوان أغانى الكوخ ص٧ ـ ١٧٥ الأعمال الكاملة . دار سعاد الصباح ط (١) ١٩٩٣ ص ٦١ ص.

(٣) السابق صفحات ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ .

١ ـ ناحت .. فلا الزهر على عوده ألقى عقود الطل من جيدهِ
٢ ـ ولا مغنى الطير فى وكره رق لها وازورَّ عن عودهِ
٣ ـ ولا رثى المطراب فى أيكه من ساجع الروض وغرّيدهِ
٤ ـ لها عيون دائمات البكا بمدمع كالسيل فى رفدهِ
٥ ـ تفنى دموع الناس من فيضها ودمعُها باق على عهدهِ
٦ ـ دءوبة الشكوى على راسف فى الذّل مفجوع على جَدهِ
٧ ـ دارت به البلوي، فما راعه إلا عماءٌ غال من رشدهِ
٨ ـ وضلة يسعى بلا رائد على سبيل فَلَّ من جهده
٩ ـ أعمى .. رماه البين فى دارة لم يدر نحس الخطو من سعده
١٠ ـ شدَّت حبال الذل فى رأسه وفت صرف الدهر فى كبده
١١ ـ منادح الضجة فى أذنه وملعب السوط على جلده
١٢ ـ والسائق الأبله لا ينثني عن ضربه العاتى وعن كيده
١٣ ـ يتلو على آذانه سورة من قسوة السيد علي عبده
١٤ ـ كأنه الدهر يزجى الورى قسرا إلى مائد عن وجُدهِ

فهذه الأبيات ـ كسابقتها ـ تتألف من ثنائيات موقفية أو «حال متضادة»، متعاقبة؛ الأولى: هى الجمع أو المقابلة الضدّية بين «حال الفلاح» الكتوم لمشاعره، المتأبى على البكاء ـ و«حال الساقية» التى تندفع من فتحاتها شلالات مائية غزيزة وكأنها تبكى صبر الفلاح وأحاسيسة المقهورة. والمقابلة الثانية، تجمع بين «حال الفلاح المقهور» الذى يتحمل

فداحة «ظلم» واقع عليه مدرك له وعليم به، غير جاهل بمصادره، و«حال الثور الممنوع من الرؤية»، الذى يجهل ما حوله وما تحت أقدامه أثناء الدوران بالساقية. وعقدت المقابلة الثالثة بين «حال الفلاح الصبور، الطيب الرقيق القلب» «وحال السائق» العنيف القاسى القلب، الذى يلهب جلد الثور بسياطه فبدا كسيِّد يعذب عبده الخاضع الذليل.

والمؤكد أن الثنائيات الموقفية أو الحالية على هذا النحو لها عدة وظائف؛ ففضلا عن اختصاصها بخاصية استثارة ذهن المتلقى كى يكوّن هذه الثنائيات الخفية ـ فإنها تمتلك وظيفة الكشف عن «المفارقة الحياتية» الصارخة التى تتسم بها حياة الفلاح، وهى ضياع القدر الأكبر من جهوده الجسمية والنفسية سدى، مع علمه بذلك وإدراكه له، كما أنها تحث المتلقى على إبداء مشاركة ذهنية بانية للمعنى المركزى الذي يحكم هذه الأبيات، إذ هو معنى بنائى يتعين فى الدعوة الجماعية إلى رفع المعاناة عن كاهل هذا الفلاح، ونفى الظلم عنه، ومواجهة الأسباب التسلطية التى تتحكم في مصيره، رغم الدور الحضارى الذى ينهض به هو وغيره من الفلاحين؛ فلولاهم لما ارتقت الدولة صحيا وماديا، ولما أخذت بأسباب المدنية والتحضّر.

وتعمد الشاعرة العراقية نازك الملائكة إلى التضاد الموقفى الموحى وذلك فى قصيدة (لعنة الزمن)[1] التى ترصد فيها بالوصف والتصوير لقاء بين عاشقين» تضمهما لحظة سعادة، لا تلبث أن تتراجع بشبح الفراق.

(١) ديوان : قرارة الموجة ـ دار الآداب . بيروت ط ١٩٧١ ص ٢٤ وما بعدها.

وأما النوع الثانى فهو «التعاقب الأشد خفاء» أو التأويلى الذى تستهدف ثنائياته المتضادة تحريك ذهن المتلقى على نحو ما نرى فى بعض نصوص الشعر الحر خاصة، حيث يزداد ميل التعاقب فيها إلى الغموض، وذلك بسبب «اتساع المدى أو المسافة» بين الموقفين المتضادين، أو بسبب «الامتداد الشعورى العاطفى»، بحكم مرونه شكل هذا الشعر، الذى تتنوع فيه إمكانات الأداء الوصفى والتصويرى، وتتعدد خلاله الأصوات المجاورة للصوت الشعرى الأصلى؛ ففى قصيدة «غزاة مدينتنا»[1] للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، يبدو «تضاد المواقف» غير قابل للتمييز والفصل إلا بقدر كبير من التأمل الذهنى يوجهه المتلقى لها لجمع طرفى كل ثنائية موقفية على حدة، وتضييق المساحة الفاصلة بينهما، يساعده فى ذلك إدراكه للمعنى الكلى الذى تطرحه القصيدة وهو «تعليل الهزيمة النفسية للوطن عام ١٩٦٧»، وكيف أن عناصر عديدة مرئية وغير مرئية تدخلت فى تشكيلها، وأن مسؤولية ذلك موزعة على الجميع، حتى أولئك الذى لم يشاركوا فيها. يقول:

١ .. حين فقدنا صدق القلب

٢ ـ حين تعلمنا أن نتقن أدوارا عدة

٣ .. فى فصل واحد

٤ ـ حين أقمنا من أنفسنا آلهة أخرى.

---

(١) محمد إبـ اهيم أبو سـنة ديوان حديقة شتاء. العربى للنشر والتوزيع. القاهرة ص٢٨ ـ ٣

٥ ـ وعبدنـا آلهـة شوهـاء

٦ ـ حين أجَبْنا الغرقى بالضحكات

٧ ـ حين جلسنا نصخب فى أعراس الجن.

٨ ـ حين أجـاب الواحـد منـا:

٩ ـ «مادمت بخير فليغرق هذا العالم طوفان».

١٠ ـ كنـا نحـن الأعـداء

١١ ـ كنا نحن غزاة مدينتنا(١)

فقد وظف الشاعر لتعليل الهزيمة ــ ثنائيات ذات مواقف متضادة أو متباينة، أحد المتضادين فى كل ثنائية غير منظور، ولكنه موحى به ومشار إليه بالآخر المذكور صراحة؛ فثمة ثنائية اشتمل عليها السطر الأول تتناول «الصدق المفقود من قلوب مواطنى المدينة»، وهذا يعنى أنه قد أجرى تضادا بين «صدق مرغوب» حلم به وأحبه، و«كذب ممقوت» آثرته المدينة، كرهه ورفضه. وثمة «ثنائية ثانية» فى السطرين الثانى والثالث، أوقعها بين «أسلوب الخداع» الذى انتهجته المدينة، و«الوضوح» الذى كان يجب عليها أن تتحلى به وتحرص عليه. وتتعين «الثنائية الثالثة» فى السطرين الرابع والخامس، حيث نرى التضاد بين «مناصرة المدينة لنظام حكم زائف متخاذل» ما كان لها أن تدعمه وتؤيده، و«نظام حكم آخر قوى» كان عليها أن تأتى به وتؤازره، وتتشيع له.

(١) السابق ص ٢٩ ــ ٣٠ .

ويعقد الشاعر «الثنائية الرابعة» فى السطر السادس، بين «المروءة الإيجابية» التى توارت من المدينة رغم احتياجها إليها فى أوقات الشدة، و«الأنانية السلبية» التى اتصف بها بعض مواطنى المدينة الذين لم يقع عليهم ضرر، ولم تصب مصالحهم الشخصية بسوء غير مبالين بالكارثة التى حلت بسواهم وتوشك أن تحل بهم.

وتأتى «الثنائية الخامسة» فى السطر السابع، حيث نسج الشاعر التضاد بين «الهزل» الطاغى المغيب للعقول، المبدد لطاقتها المكترثة، و«الجد» الذى لم يسلم من طغيان «الهزل» الذى حيد المجدين وبقى من اتصف به لاهيا عن الخطر المحدق، الموشك على إحكام قبضته الضاربة القاضية على أحلام الوطن وأمانيه.

ولم تكن «الثنائية السادسة» فى السطرين الثامن والتاسع إلا جمعا بين «لا مبالاة بعض المواطنين» ـــ ممن يمتلكون الفعل المؤثر، والتوجيه الفعال ـــ بالأخطار المحدقة بالوطن، و«اكتراث مواطنين آخرين بها اكتراثا لا يجاوز صدورهم» رغم امكان استغلاله فى دفع هذه الأخطار أو على الأقل فى وقف نموها والحدّ من اتساعها.

لقد توالت هذه الثنائيات الست وتدافعت على هذا النحو المتقدم لتعرض «المعنى الكلى»، الذى عمدت الذهنية المتلقية إلى الكشف عنه، وهو «جماعية المسئولية تجاه هزيمة الوطن فى حرب ١٩٦٧» أى أن هذه الثنائيات كانت بمثابة الأسباب والدوافع والدواعى التى أدت بالوطن إلى النتيجة أو الحال المأساوية التى شارك فى صنعها مع أعدائه ـــ كل طوائف

الوطن، كما أنها (الثنائيات) قد نبهت إلى أن العدوّ لم يكن خارجيًا غريبًا عنا ــ بقدر ما كنا «نحن الأعداء»، أصحاب الوطن، لأننا أتحنا للهزيمة أن تغزو ذواتنا وقدراتنا المادية والمعنوية، ولذلك جاء السطران الأخيران فى هذا المقطع نتيجة طبيعية لتلك الثنائيات بوصفها مقدمات منطقية.

- كنا نحــن الأعــداء.

- كنا نحن غزاة مدينتنــا[١].

وقد عمد الشاعر إلى هذه «الثنائية» فى قصيدة أخرى وهى (الصرخة والخوف)[٢]. التى تشترك مع القصيدة السابقة فى تبنى «رؤية مهمومة» يدين فيها الواقع الاجتماعى، والسياسى فى مصر الذى تسبب فى هزيمة ١٩٦٧ المأساوية يقول فى المقطع الثانى[٣] منها:

١ ـ قلنا نحن مصابيح العالم.

٢ -- وكذبنا

٣ -- خانتنا ذاكرة الريح.

٤ ـ كنا نحمل ألف ضريح

٥ ـ ونصلى لإله مشبوه ذى وجهين.

---

(١) السابق ص ٣٠ .

(٢) ديوان حديقة الشتاء ص ٣١ ــ ٣٥ .

(٣) السابق ص ٣٣.

٦ - وبحثنا عن سيف شجاعتنا.

٧ - بين تجاويف هياكلنا الخشبية

٨ .. وتصايحنا

٩ - كذبا : «نحن حماة الحرية».

١٠ - قلنا: إن الله إله واحد

١١ - وتهامسنا إن الله كثير.

١٢ - قلنا إن الحب شفاء الأوجاع

١٣ - وتبادلنا فى الظلمة طاعون الحقد.

١٤ .. قلنا سنقول الصدق

١٥ - وقطعنا كل لسان صادق.

١٦ . قلنا لا يُهزم قلب المؤمن

١٧ - لا يدركه جزع فى موقف

١٨ - لكنا حين أتانا الأعداء

١٩ .. حاصرنا ثعبان الخوف

٢٠ - عبثا نبحث عن سيف شجاعتنا.

٢١ .. حين كذبنا خفنا

٢٢ - وفرحنا بهدايانا من سوق الزيف.

٢٣ .. هذا قدر الكذابين

٢٤ .. الخوف ... الخوف.

فقد عبر الشاعر عن هذه الرؤية بثمان ثنائيات موقفية متضادة، طرف كل ثنائية منها غير منظور، ولكن يدل عليه الطرف الآخر ويوحى به، فالسطور (١ ـــ ٣) تتضمن «تضادا موقفيا» بين «التصريح بالقدرة على العطاء المضىء» إذ نحن (مصابيح العالم)، «والعجز عن تنفيذ ذلك» بسبب هو أن «التصريح» لم يكن صادرًا عن قلوب صادقة، كان مجرد وَعْد أو «شعار» زائف خادع.

وفى السطرين (٤، ٥) نقف على هذا التضاد بين «الإيمان الموروث بالحرية» والمشار إليه (بألف ضريح)، يحمله الأحرار وينادون به، ويدعون إليه، و«عبودية هؤلاء الأحرار» الذين تبيّن لنا أنهم في نفس الوقت كانوا خاضعين لحاكم فرد تسابقوا إلى تأليهه، أو تحريضه على المضى فى انتهاج الحكم الفردى «الدكتاتورى».

وتعكس السطور (٦ ـــ ٩) هذا النوع من التضاد الواقع بين «شجاعة متوقعة» ينادى أصحابها بحرية حقيقية غير مشكوك فيها، ويعملون على إرسائها فى النفوس المشوقة إليها، «وادّعاء زائف بالدعوة إليها والدفاع عنها»، يصدره عدد من ذوى الرأى، اتخذوا هذا الأدعاء ساترًا يخفى خوفهم وجبنهم وجزعهم.

ويبدو هذا التضاد فى السطرين (١٠، ١١) بين «الإقرار بوحدة النظام السياسى»، لأن الحاكم واحد، لا يشاركه في الحكم آخر، و«ضرورة تعدّد الرؤى السياسية» بدعوى أن عملية صنع القرار السياسى لا يجب أن يتفرد بها فرد واحد، بل يجب أن يشاركه فى صنعها أفراد كثيرون،

لضمان «الحيدة» و«الموضوعية». ولكن لم تتوحد الآراء بشأن ذلك فبات «الاختيار» أملاً عزيز المنال، ومن ثم انفتح الباب للصراع الذى أضعف البناء السياسى للدولة.

وفى السطرين (١٢، ١٣) يجىء هذا النوع من التضاد بين «الدعوة إلى التمسك بالحب» باعتباره موحدا للقلوب، وجامعًا للجهود ودافعًا إلى التسامح، و«غلبة الحقد» المفرق للجماعة، والداعى إلى الكراهية، والباعث على إشاعة البغضاء بين طوائف الوطن فسهل على القوى المتربصة به اختراق أمنه وسلامته.

ويجىء التضاد الموقفى فى السطرين (١٤، ١٥) بين «المناداة بضرورة إرساء الصدق عامة والتمكين لسيادة الحق والحقيقة» باعتبار ذلك مقدمة أساسية لإعلاء حرّية الرأى، و«تكميم الأفواه، وقمع كل رأى ينادى بالحرية»، لإحباط أية فكرة تواجه الاستبداد فى حكم الوطن الذى صار مسرحًا لصدام غير متكافئ بين ضعف الصدق ووهن الحقيقة وقوة الاستبداد وطغيان الحكم الفردى.

وينحصر التضاد السابع والأخير فى السطور (١٦ ــ ٢٠) بين «التظاهر بتفوق القدرات المادية، وارتفاع القوى المعنوية استعدادا لمواجهة العدوّ المتربص بالوطن»، و«ضعف الإرادة، ووهون الاستعداد، وزيف التظاهر والادعاء» عندما حل الخطر، وتعرضت ربوع الوطن وجوانبه للعدوان الكاسح المدمّر.

إن الشاعر عقد هذه المتضادات، أو «الثنائيات الموقفية الضدية» السبع على هذا النحو، لكى يكشف من جهة عن عبثية هذا التضاد، لأنه يقع

دائمًا بين طرفين يشيران إلى موقفين غير متكافئين، أحدهما له الغلبة والقوة والسطوة، ولكى يطرح أمامنا من جهة أخرى حقيقة الواقع المؤلم عقب حرب ٦٧، الذى نال من نفوس أبناء الوطن جميعًا، فلم يكن هذا الواقع إلا هزيمة ساحقة قاسية أثارت فيهم أحاسيس اليأس والإحباط والندم.

كما أن الشاعر قد أراد بهذه الثنائيات أن يبين مدى وَقعْ هذه الهزيمة، وأن يعلل لحدوثها، ويحدد المسئول عنها؛ فهى مأساة مستحكمة تمثلت فى انكسار القدرة العسكرية الدفاعية، فأدى ذلك إلى فقدان التوازن الأمنى، ووهن الروح المعنوية للقائد والجندى والمواطن على السواء. لقد كان هذا الانكسار المركب حادًا أو هائلاً بسبب تلك التناقضات وأمثالها.

ولكن الشاعر لا يحمّل ــ وقتئذ ــ النظام الحاكم وحده مسئولية حدوث هذه الانكسار، لأن المحكومين مسئولون عن وقوعه أيضًا، وذلك لقبولهم عبث هذا النظام بعقولهم واستخفافه بوجودهم، ولا نصياعهم لما أنزله بهم من قمع وعسف ومهانة. ولذلك استحق الاثنان معًا اللوم العنيف وقسوة حكم الأجيال اللاحقة.

وربما تعالت أصوات الاثنين (الحاكم والمحكوم) معتذرة عما حدث، وآسفه على ما جرى. ولكن سوف يتذكران دائمًا ذلك، ويعترفان بغير توقف بأننا «حين كذبنا خفنا، وفرحنا بهدايانا من سوق الزيف» وبأن «هذا قدر الكذابين: الخوف. الخوف»، ليكون الاعتذار والأسف مَعْلَمين واضحين، يفيد منهما كل جيل فى وطننا، وأى وطن يطمح إلى تجاوز «التقصير» و«الزيف»، وهو يسعى إلى بناء قدراته المادية والمعنوية، وإلى التمكين للقيم النبيلة فى النفوس، واستنهاض ما سبق لنا أن تغاضينا عنه من «قيم أصيلة»، تعيننا على القيام من عثرتنا والنهوض من كبوتنا.

وإذا كان الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة قد ركز فى القصيدة السابقة وغيرها على «أثر» وقع الهزيمة عقب انتهاء الحرب، و«ردّ» أسبابها إلى ذواتنا الحاكمة والمحكومة ـــ فإن الشاعر فاروق شوشة يعمد إلى فحص الواقع المصرى بعد انقضاء سنوات عديدة على تحقيق أول نصر عسكرى وسياسى ونفسى على العدو التقليدى لمصر والأمة العربية فى عام ١٩٧٣، وإلحاق أول هزيمة فادحة بقدراته العسكرية والمعنوية.

لقد لاحظ الشاعر ـــ كما لاحظ غيره من الأدباء وبخاصة كتاب القصة[١] ـــ أن «القيم النبيلة» التى أحيتها مرارة انتظار ردّ الاعتبار خلال سنوات ما قبل حرب ١٩٧٣، والتى تأكدت وتعمقت بعد النصر ـــ لاحظ أنها قد بدأت فى التراجع أمام مدّ «قيم زائفة» أتاحت الفرصة لظهور طائفة من الشعب المصرى، ألحقت أضرارًا بالغة بالبناء الاجتماعى للوطن» الطامح، إلى تعويض ما خسره خلال سنوات الهزيمة وما قبلها. وهى طائفة متنوعة تضم «السفهاء» و«الأدعياء»، و«اللصوص»، و«السفلة»، و«الانتهازيين»، و«المخادعين»....

وقد جاءت قصيدته «شاعر الحراب المدبّبة»[٢] لتسلط الضوء على حركة هذه الطائفة، وتحذّر من نشاطها المستشرى، وتنبه إلى خطورة ممارساتها التى تتعارض مع مصلحة الوطن، بل وتقوض من بنائه، وتحدّ

(١) ثمة كتاب قصة تناولوا ذلك، نذكر فى مقدمتهم نجيب محفوظ الذى نبه إلى خطورة القفز فوق القيم النبيلة، وذلك فى العديد من روايته وقصصه القصيرة، مثل قصة الحب فوق هضبة الهرم/ وغيرها. انظر المجموعة القصصية: الحب فوق هضبة الهرم ـــ مكتبة مصر ص ٥٨ ـــ ٥٩.

(٢) فاروق شوشة : ديوان لغة من دم العاشقين، دار الوطن العربى: القاهرة ط (١)، ١٩٨٦ ص ٥٥ ـــ ٦١.

من ارتقائه، الذى ينشده الأغلبية المكترثة من أبنائه، كما تذكرنا هذه القصيدة ــ ضمنيًا ــ بتلك «القيم النبيلة» التى اجتهدنا فى إحيائها وإرساء معالمها، ووجوب صمودها أمام تيار «القيم الزائفة» التى تتبناها تلك الطائفة. يقول فى المقطع الثالث منها[١] يحمل فيه «على هذا الزمن الذى انقلبت فيه المعايير؛ فَسَادَ فيه السفلة والأدعياء، وارتدى فيه اللصوص ثياب الشرفاء»[٢]. يقول فى هذا المقطع كاشفًا عن حركية الصراع بين «القيم النبيلة والقيم الزائفة»:

١ ـ فى زمن يعلن عن حاجته لكبرياء

٢ ـ يخرج فيه السفهاء من جحورهم

٣ ـ والأدعياء من شقوقهم.

٤ ـ ويعتلى المخادعون كل موكب وساحه

٥ ـ ليملأوا الدنيا ويزحموا الفضاء.

٦ ـ فى زمن ملوكه السوقة والطغام

٧ ـ وناصحوه أغبياء

٨ ـ يلبس فيه السفلة العصاة، واللصوص

٩ ـ مسموح أنبياء.

١٠ ـ ينداح صوتك الجسور واخزا وصاعقا

١١ ـ محذرًا من هجمة الوباء

(١) السابق ص ٥٨ ــ ٦١ .

(٢) د . فوزى سعد عيسى: شعراء معاصرون، دار المعرفة الجامعية ــ الإسكندرية ط (١) ١٩٩٠ ص ٢٥٧.

إن الشاعر ــ كما نرى ــ قد عمد إلى توظيف «ثنائيات التضاد الموقفى»، لإقرار هذه الجدلية، توظيفًا يدل على تعارض موقفين، أحدهما ــ فى الغالب ـ غير مذكور بينما الآخر يوحى به ويومئ إليه، وذلك بعدد ست ثنائيات ذات مواقف متضادة، تعلن عن احتياج الوطن إلى استعادة «القيم النبيلة» القادرة على أن تعصمه من التفكك والأنهيار.

ففى الوقت الذى تبدو فيه الحاجة الماسّة إلى «كبرياء وطنى» يقود الوطن، ليحفظ له كرامته، ويرعى حقوقه فى مواجهة المتغيرات العالمية ذات الإيقاع السريع ــ تبرز فى مواجهة هذه الحاجة «قوة معاكسة» ذات قيم زائفة تتمثل فى «طائفة قليلة الشأن» غير مؤهلة لقيادة الوطن وحماية إنجازاته، ورعاية مصالح أبنائه، علي نحو ما نتبين ذلك فى السطرين (الأول والثانى).

ويفيدنا الشاعر فى السطر الثالث، أن «القوة المعاكسة» قد أحكمت قبضتها الحديدية على مسيرة الوطن الطموح، فنشأت عن ذلك «أقوال كاذبة زائفة مضللة»، أصدرها أدعياء لا يكترثون إلا بما يتوافق مع مصالحهم الشخصية، فتوارت بسبب هذه القوة، أو احتجبت الإنجازات الطموحة التى أنجزتها قوة مخلصة صادقة، لم تسمح لها القوة المعاكسة أن يتّسع مداها أو يمتد تأثيرها إلى بعيد.

ولكن اتسع مدى هذه القوة وامتد تأثيرها، مما أوجد تناقضًا صارخًا ـ كما بين الشاعر في السطرين (الرابع والخامس) ــ وهو أن أهل الرأى والثقة قد تبددت أصواتهم بطغيان ارتفاع أصوات المخادعين التى مكنت لها القوة المعاكسة، وذلك لتضليل أبناء الوطن وإغراقهم بالوعود الكاذبة التى لن تنفَذ أبدًا.

وقد تعزّزت قدرة هذه القوة ــ كما يظهر فى السطرين السادس والسابع ــ حين خلقت تناقضًا أو تضادًا موقفيًا آخر بين «قلّة» من الشرفاء والنزهاء القادرين على أداء أدوارهم فى الارتقاء بالوطن، و«كثرة» من السوقة والغوغائيين الذين حالوا دون تحقيق ما أراده الشرفاء، فجعلوا مصالحهم الفردية تفوق المصلحة العليا للوطن.

وقد واصل الشاعر إظهار قدرة هذه القوة بربطها بطبيعة «الفترة الزمنية» التى أسهمت فى إخراج هذه الطائفة من جحورها وشقوقها، «وذلك فى البيت الثامن» فهى تتسم بسطحية الفكر، وفوضى الأحكام. ولذلك عقد تضادًا بين موقف «الناصح المؤهَّل» بمؤهلات الحكمة والأمانة والصدق والذكاء والموضوعية، حتى يمكن لنصيحته أن تؤتى ثمارها فيعمل بها من يستمع إليها. وموقف «الناصح غير المؤهل» الذى يتظاهر بالحكمة وهو أحمق، وبالأمانة وهو خائن، وبالصدق وهو كاذب، وبالذكاء وهو غبى، وبالموضوعية وهو مفعم بالهوى، مليىء بالغرض، ومع ذلك فقد أتاحت تلك الفترة لغير المؤهلين للنصيحة أن يعبثوا بآمال الوطن وأحلامه.

ومن هنا عمد الشاعر إل طرح الثنائية التضادية الأخيرة فى البيت التاسع ــ ليوضح بها التضاد الموقفى بين «صدق رغبة الأمناء» على مستقبل هذا الوطن، فى اجتهادهم لحمايته والذود عنه، وتحريره من تلك القوة المعاكسة، إذ لا خلاص للوطن ولا تقدم له بدون ذلك ــ و«كذب دعوى الأدعياء» لأنها قائمة على التظاهر بالأمانة والعفة والشرف، وغير ذلك من الصفات التى ليست لهم، ولا تعرفها شخصياتهم.

ويعنى الشاعر السورى اللبنانى «أدونيس» ــ على أحمد سعيد ــ بهذه الثنائية عناية ملحوظة فى كثير من قصائده، وعلى نحو خاص القصيرة، باعتبار أن هذه الظاهرة ــ كما يرى نقاده ــ «بنية فكرية فنية» لأنه يوظفها «لبيان موقف، أو جلاء فكرة، أو إحداث احتمالات جديدة وخلقها»[1].

وتدلنا قصائده القصيرة ــ والطويلة معًا ــ على أنه واع تمامًا بدور هذه البنية فى التعبير عن رؤاه ذات الطبيعة «الثنائية» المتضادة، مثلما كان على وعى بها غيره من الشعراء ممن سبق لنا أن تحدثنا عنهم منذ قليل. ذلك أنه قد عمد فى قصيدته (العصفور)[2]، إلى الثنائية الموقفية المتضادة بقوله:

١ ـ أصغيت.

٢ ـ عصفور على صنين.

٣ ـ يضج كى تسيطر السكينة.

٤ ـ كى يصبح الغناء

٥ ـ كشفرة السكين .

٦ ـ يجرح بالبحة والبكاء

٧ ـ برودة المدينه.

فقد قصد الشاعر فى هذه السطور الشعرية السبعة تقديم صورة غنائية تضم فى جزء منها «عصفورًا» يغنى على جبل صنين، فيحدث بصوته حركة صوتية ذات صدى يسمعه من بالجبل وبالوادى. على حين يحتل

(١) د. على الشرع : بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس . دار القلم العربى ــ سوريا ١٩٨٧ ص ٨٨.

(٢) أدونيس : المسرح والمرايا، الآثار الكاملة ــ دار العودة بيروت ١٩٧١، ٢/ ٥٥٥.

الجزء الآخر من الصورة «سكون عميق» يخيم على أحياء المدينة القريبة»، التى يشرف عليها هذا الجبل ذو العصفور المغرد. ولكن الشاعر لم يكتف برصد حالتى «الغناء الحركى» و«السكون المستحكم»؛ إذ عنى «بتحديد نوعية الغناء» الصادر عن العصفور؛ فهو غناء حزين يرسله من أعلى الجبل، ليصل إلى أسماع سكان هذه المدينة، كما عنى «بتحديد نوعيّة تأثير هذا الغناء»، فهو تأثير فعّال ما لبث أن بعث حرارة الاكتراث فى نفوس هؤلاء السكان.

وفى ضوء هذا التحديد المزدوج ــ يمكن لنا القول إن الشاعر قد عقد ثنائية متضادة موقفية أو حالية عمد إلى تكريرها. أما الثنائية الأولى فقد جعلها بين «حالة الغناء الحزين» الذى أحدث ضجّة صوتية مؤثرة، أخذت تنساب من فوق الجبل الصامت فتجر «صمته وهى تتجه نحو المدينة، و«حالة السكون العميق» الذى غشى أحياءها القريبة من الجبل. وأما الثنائية الثانية فقد جمعت بين «إمكان إثارة الغناء للعواطف الدافئة فى نفوس السكان إذا ما استمعوا إليه»، و«حالة السكان التى لا تستجيب لهذه الإمكانية المؤثرة»؛ وذلك لأن البرودة الدالة على «اللامبالاة» ــ قد تمكنت من نفوسهم وأجسادهم .. فانتفى عنها دفء تلك العواطف المثارة.

إن تعاقب الثنائيتين على هذا النحو يعكس ــ دون ريب ــ رغبة الشاعر فى التأكيد على أهمية تنبيه أو إيقاظ سكان المدينة بالغناء أو الصوت المخلص. الصادر عن قوة الاكتراث الحارة لدى الشاعر التى

يفترض لها أن تذيب «البرودة»، أو تنهى حالة اللامبالاة التى يعيشونها.

كما أن تعاقبهما على هذا النحو التضادى ـ يكشف عن مدى حاجة هذه المدينة بل الإنسانية إلى مثل هذا «الغناء المكترث» لكى تنتبه من غفلتها وغفوتها وتستيقظ من نومها. وهو ما يلقى تقبلاً من المتلقى، وانفعالا به، لأن هذا التضاد يطرح له تباين موقفين؛ موقف «الاكتراث» الذى يتبناه صوت الشاعر أو الفنان الملتزم عامة، من حيث إحساسه العارم بأنه مسئول عن ذلك مسئولية حضارية لا تقبل التنازل أو التفريط أو الإهمال، وموقف «اللامبالاة» الذى يقابل به الشاعر أو الفنان من قبل تلك الطبقة الغافلة عن هذا الموقف أو الغناء الاكترائى، الداعى إلى مواكبة سرعة إيقاع التحوّلات أوالتغييرات العالمية ــ خاصة أن المتلقى يشعر بمثل هذا التباين دائمًا فيما حوله.

والمؤكد أن تفاعل المتلقى مع هذا التباين وانفعاله به مرتبط بطبيعة «النفس الإنسانية» التى هي «نوع من النغم»[(١)]، كما يرى فلاسفة اليونان القدماء مثل فيثاغورس (٥٧٢ ــ ٤٩٧قم)، حين فطنوا إلى ظاهرة «الأضداد» فى الحياة والكون فـ «النغم توافق الأضداد وتناسبها، بحيث تدوم الحياة مادام هذا النغم، وتنعدم بانعدامه»[(٢)].

ومما يعزّز تفاعل المتلقى وانفعاله أن هذا التباين الموقفى يختص بقيمة يهفو إليها الإنسان دائمًا وينشدها ويسعى إلى إرسائها وهى قيمة

---

(١) يوسف كرم. تاريخ الفلسفة اليونانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة ١٩٣٦ ص٢٣.

(٢) السابق ص ٢٤

«الحريّة»؛ فإذا اعتبرنا أن عصفور الشاعر أو صوته الشعرى يغنى أو يصدح بحرية وانطلاق فى هدأة الليل ـــ فإن ثمة تقابلا بين «حرص العصفور أو الشاعر علي الحرية» التى تتمثل فى هذا الصوت الحر، الذى يرسله العصفور رمزًا لضرورة امتلاء النفس الإنسانية دائمًا بقيمة الحرية، والتحرك فى الحياة على أساسها، وبمقتضاها، و«عبوُدية سكان هذه المدينة وأمثالهم» حيث كبّلت قواهم، وقيدت بأغلال الخضوع والصمت واللآمبالاة، ولا يمكن تحريرهم إلا بإحياء إحساسهم بالحرية التى تبدو فى «نغم» هذا الطائر المغرد.

ويتوافق مع هذا «التناغم بين المواقف المتضادة» قول الشاعر عبد العزيز شرف فى أبيات من قصيدة له[1]. يعقد فيها ثنائية حالية متضادة. وإن اختلفت عن ثنائية أبيات أدونيس السابقة، من حيث استغلاله لفصلى الربيع والشتاء استغلالاً أكثر تقابلية ووضوحًا ليصل من هذا الاستغلال إلى طرح تصوره لنغمية التضاد الحالى أو الموقفى الحاملة لمبدأ الحرية المنشودة، يقول:

١ ـ فى مطلع الربيع

٢ ـ رأيت أن أعيش للربيع

٣ ـ أن أعانق الصفاء

٤ ـ رأيت أن أحب إذ كرهت أن أظل فى الشتاء.

---

(١) د . عبد العزيز شرف ـــ صحيفة الأهرام المصرية ع ٢١/ ١٠/ ١٩٩٤. ويبدو أن الأبيات جزء من قصيدة للشاعر تأخذ طريقها إلى ديوانه الجديد.

٥ ـ فأن تعيش دونما غناء.

٦ ـ عليك أن تعانق الشتاء.

٧ ـ عليك أن ترافق الصقيع.

فقد عقد هذه «الثنائية» بين حالة «الربيع: الرامز للأمل، الدال على التفاؤل الباعث للنشاط، المثير لعواطف الحب ومشاعر الهوى وأحاسيس الغرام، الدافع إلى التوحد الروحى والنفسى والجسدى، المحرك لأسراب الطيور والحيوانات والفراشات، وحالة «الشتاء: فى كآبته، وغموضه، وغيومه وعواصفه، ورعوده وأمطاره، وبرودته، وصقيعه، وارتفاع نغمة «التشاؤم» فى أجوائه وأوقاته المختلفة. وذلك فى السطور (١ ــ ٤).

والمؤكد أن الشاعر لم يرد الاقتصار على «التضاد الظاهرى» فى هذه الثنائية الحالية ـ فهو يهدف إلى إبراز ما وراءه. ويؤيد ذلك السطور الثلاثة الأخيرة (٥ ــ ٧)، فلم يكن «الربيع» بما يوحى به وبما يصنعه وبما يثيره ــ إلا قوة شباب الشاعر المتواثبة المتطلعة الطامحة إلى تأكيدات الذات وتثبيت الأقدام، وتكوين «الحيز الخاص المثالى» الذى سيحتله ليرسل منه خصوصية أدائه الحياتى أو غنائه التبشيرى، الذى يدعوه إلى التمسك بهذا الحيز، والبقاء فيه، وعدم التخلى عنه، وكيف يمكن له التخلى ومغادرته وهو المحب له، والكاره لما يقابله ويضاده. ولم يكن «الشتاء بما يتضمن من ملامح غير مريحة إلا وَهَن قوة متوقعة تدعو إلى الانزواء وتوحى بالصمت، وتدفع إلى «ركن مظلم مهمل» لا يرتاده أحد، ولا يجب أن يرتاده أحد أو يتوقف عنده؛ فمن منا يحب أن يكون له صلة بمكان كهذا

المكان؟، أو يكون له علاقة بزمن كهذا الزمان؟ ما لم يكن مجرد عابر يهمه رَصْد تحولٍ، والاعتبار بحالة ربما يحتاج إليها ذات يوم أو فى لحظة ما.

وإذا تبين لنا أنه مؤمن بضرورة استمرار «قوته الربيعية» ـــ فإن علينا أن نتوقع أن يخطو ـــ بسبب هذه القوة ـــ خطوة أخرى. يعبّر من خلالها عن ثنائية ذات موقفين متضادين، أحدهما ظاهر وهو «العيش بدون غناء»، أو الحياة فى عبودية، والآخر منوى غير ظاهر، وهو «الحياة بالغناء»، أو الحياة فى حرية يملك بها الإنسان قرار الحركة والتصرّف الفعلى أو القولى. أى أنه قد عقد مضادة ثنائية بين موقفين أولهما هو «العجز عن الغناء الحر» فاقترن هذا العجز بانعدام حرارة الرغبة فى الحرية، أو ببرودة الشتاء وصقيعه، فيكون على هذا العاجز أن «يعانق الشتاء» وأن «يرافق الصقيع» أى يظل قانعًا بالعبودية والهوان. فهذا الموقف ـــ كما نرى ـــ حالة ظاهرة؛ وثانيهما هو «القدرة على الغناء» أو التحرك الحر. وهى حالة مضمنة فى الموقف الأول وداخله فى تكوينه الذى يوحى بحصول «الغناء» الحر الذى وظفه الشاعر ليتولى مهمة التحذير من العبودية.

وتبدو هذه الغنائية المضمنّة فى الموقف المعين فى قصيدة (لحن)[1] للشاعر صلاح عبد الصبور، يطرح فيها «نغمة غنائية» دالة على «تباين موقفى» أحد طرفى النغمة منظور، ومؤيد بأوصاف متنوعة، كما نرى فى هذا المقطع:

---

(١) صلاح عبد الصبور: الناس فى بلادى. دار الشروق ط (٦) ١٩٨١ص ٤٧ ـــ ٤٩.

١ ـ جارتى مدّت من الشرفة حبلاً من نغم

٢ ـ نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار

٣ ـ نغم كالنار.

٤ ـ نغم يقلع من قلبى السكينه.

٥ ـ نغم يورق فى نفسى أدغالاً حزينه.

٦ ـ بيننا يا جارتى بحر عميق

٧ ـ بيننا بحر من العجز زهيب وعميق

٨ ـ وأنا لست بقرصان... ولم أركب سفينه.

٩ ـ بيننا يا جارتى سبع صحارى،

١٠ ـ وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبيا.

١١ ـ ألقيت فى رجلى الأصفاد مذ كنت صبيا.[١]

ففى هذا المقطع تعكس سطوره الأحد عشر تباينا بين حالتين متقابلتين. احداهما غير مصرّح بها وهى «حالة التدفق النغمى» الدال على الحرية، التى لا نحصل عليها بسهولة ويسر، فعلى من يريدها أن يتحمل المشاق والقلق والقسوة، وأن يتجاوز كل عائق ومعوق، ويتمثل فى أن هذا «النغم» «شظية نار تنطلق فتقتحم صدره فتثير فيه الاضطراب، ثم ما يلبث أن يجد هذا الصدر قد اتسع وخرج على طبيعته فإذا هو غابة من الأدغال القاتمة»[٢].

(١) السابق ص ٤٧ .

(٢) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر ـ ط(٢) ١٩٧٢ دار العودة بيروت ٢٣٦.

وأما الحالة الثانية فهى «حالة العجز عن الوصول إلى هذه النغمة، التى تفصله عنها (بحار وصحارى)، وقيود حديدية تكبّل قدميه وتمنعه من الخطو والحركة. أى أن ثمة تضاداً بين «حرية» مرادة و«عبودية» مرفوضة، وينتظر الشاعر وأمثاله ــ أن تنكسر أصفادها وتتحطم قيودها، عن طريق نغمة الحرية المتدفقة، لتخلص كل منتظر لها من العجز والعبودية[1].

فالتضاد الثنائى ــ كما نرى ــ بين ما هو «ظاهر مدرك» و«خفى يحتاج إلى نفسير أو تأويل» قد انتهج «التعاقب التوضيحى» على مركز القصيدة أو فكرتها الكلية التى أرادها الشاعر وقصد إليها قبل إنشاء القصيدة ليمكن لنا أن نقف على خصوصية الأداء التى تضمن اتصال الأثر النفسى واستمراره لبعض الوقت، إن لم يكن لوقت لطويل. وهو ما ينسجم مع الغاية الأساسية للفن الشعرى أو الأدبى بوجه عام.

وأما الوجهة الثانية للتعاقب الثنائى البعيد فهى «ثنائية التضاد الامتزاجى» التى يمكننا أن نتعرف عليها فى قصائد وأشعار عمد فيها أصحابها إلى «مزج المتناقضات فى كيان واحد، ويعانق فى إطاره الشىء نقيضه، ويمتزج به مستمدا منه بعض خصائصه، ومضفيا عليه بعض

(١) يرى بعض نقاد هذه القصيدة مثل الدكتور عز الدين إسماعيل. أن التضاد فيها من النوع الأسطورى. لأنه يقدم صورة لصراع خالد بين «الجنس والموت»، حيث تجسم القصيدة لنا «شعور الرغبة فى الحياة، والخوف من المجهول». ص٢٣٦، وص ٢٣٧. من الشعر العربى المعاصر. قضايا وظواهره المعنوية والفنية. ومثل د. محمد فتوح أحمد، الذى يجد فى القصيدة صورة لصراع بين الواقع الاجتماعى وقيمه الوضعية الضيقة الرادعة ، والرغبة في إنشاء علاقة عاطفية خاصة، ص٢٧٨، ٢٧٩ من الرمز والمرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف، ط (٢)١٩٧٨.

سماته[1]»، وذلك بسبب نفسى يتصل بالعالم الباطنى لشخصية هذا الشاعر أو ذاك. وهو قصده التعبير عن «الحالات النفسية، والأحاسيس الغامضة المبهمة التى تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل»[2].

ويتجلى هذا المزج فى قصائد غير قليلة وبخاصة القصائد المنتمية إلى المذهب الرمزى Symbolism حيث لا يمكن للمتلقى أن يدرك معانيها إلا بجهد ومشقة، بسبب طبيعة الشعر الرمزى المائلة إلى الغموض والتعقيد، نتيجة إيمان شعرائه بضرورة التعبير عن «الواقع المتسامى الذى هو فوق ما يدركه الإنسان السوى»[3] كما يفعل الصوفيون، ونتيجة تبنيهم «نظرية إدراك الواقع خلال الحواس كلها، وطريقة التعبير عنه فى الفن يجب أن يمتزج بالمدركات البصرية والصوتية والذوقية والشمية»[4]، على نحو ما يظهر فى عدد غير قليل من قصائد الشعر العربى الحديث، التى تأثرت بهذا المذهب أيما تأثر، مثل قصيدة «نشيد السكون» للشاعر اللبنانى المعاصر «أديب مظهر» التى يقول فيها:[5].

(١) د . على عشرى زايد: عن بناء القصيدة الحديثة، ط ٢ مكتبة دار العلوم القاهرة ١٩٧٩ ص ٨٤.

(٢) السابق : ص ٨٤.

(٣) د . ناصر الحانى: المصطلح فى الأدب الغربى، المكتبة العصرية، بيروت . ١٩٦٨ ص٦٥.

(٤) السابق ص ٦٤ ، والجدير بالذكر أن شعراء المذهب الرمزى تأثروا بأدب الشاعر الفرنسى «بودلير، ولا سيما قصيدته الشهيرة مراسلاتCorrespondances

(٥) صلاح لبكى : التيارات الأدبية الحديثة فى لبنان (لبنان الشاعر) معهد الدراسات العربية، القاهرة ط(١) ١٩٥٥ ص١٧٤ ، ود محمد فتوح أحمد: الرمز والمرمزية فى الشعر المعاصر، ص١٩٣ ، ١٩٤ ، وإيليا حاوى، الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى، دار الثقافة، بيروت ص ١١٦

١ـ أعد على نفسى السكون	حلوا كمر النسم الأسود
٢ـ واستبدل الأنات بالأدمع	واسمع عزيف اليأس فى أضلعى

٣ ـ واستبقنى بالله يا منشدى

٤ ـ فالليل سكران وأنفاسه	تلفح أجفانى وأحلامى
٥ ـ تنساب حولى زفرة زفرة	حاملة أكفان أيامى
٦ ـ بالله هلا نغم قاتم	على بقايا الوتر الدامى
٧ ـ فإن فى أعماق روحى صدى	مثل دبيب الموت بين الجفون
٨ ـ أكلما هزك تذكارها	بكيت تحنان الصبا الأول
٩ ـ صحبت فى الوادى خيال الطيوب	مرافقا رقرقة الجدول
١٠ ـ تفر أحلامى علي نسمة	نحيلة معسولة المبسم
١١ ـ فتنحنى فوق بساط المغيب وترتمى	فيالتحنان الصبا الأول

فقد مزج الشاعر وخلط بين طائفة من «المتضادات الثنائية» مستهدفا بذلك إحداث تشكيل فنى يختلف بعض الاختلاف عن «الثنائية الضدّية» الماثلة في قصائد الوجهة الأولى، وذلك لإبراز المعنى الكلى الكامن فى هذه الأبيات ــ كما نرى بعد ــ وهو «الرضا برداءة الحاضر، لأن الماضى السعيد يبشر بالأمل ويعد بالتخلص من تلك الرداءة».

ولإظهار هذا المعنى مزج بين «النشيد» حيث الكلام الصريح الجهورى، و«السكون» الدال على عدمية الحركة وتبدد الصوت، وذلك فى البيت الأول، مريدا بهذا المزج خلق معنى حركى جديد، وهو أن للسكون أو

الصمت صوتا عاليا ذا سمة جهورية، بغرض أن يكشف لمخاطبه الوهمى ــ عن توحده أوعزلته الساكنة التى يمازجها صمت ذو صوت مسموع يشاركه هذه العزلة.

كما مزج الشاعر فى البيت الثانى بين «عزيف» الموحى بقوة الحركة الصادرة عن الريح الشديدة، و«اليأس» المنبئ بوهن الحركة الصادرة عن الإنسان اليائس، ليظهر لنا أن ثمة توترا يحدث فى نفسه بسبب وقوع صراع غير متكافئ بين قوتين احداهما أضعف من الآخرى.

وقد تابع الشاعر هذا النهج الامتزاجى فى البيت الرابع وأن كان فى شكل تصويرى بأن مزج بين صورة «سكر الليل أو خدره» التى تفيد سكون الحركة وهدوءها ــ وصورة «أنفاس الليل» الدالة على توالى حركة غير منظورة فى ظلامه، مشيرا بذلك إلى مدى الأرق النفسى والقلق العاطفى اللذين يستبدان بالشاعر كلما ظن أنه بمنأى عن الاستثارة، وبمنجى من الاستفزاز.

وبهذا النهج أيضا عمد الشاعر إلى الجمع بين متضادين فى البيت الخامس، وهما صورتان لحركتى «الحياة والموت»، حيث مزج بين «انسياب الأنفاس»، دلالة على الحركة والحيوية والتفاعل، و«الأكفان» الرامزة إلى الموت الحاكم الذى يصاحبه بالضرورة خمود الجسد الإنسانى، أو الكائن الحى، وانتفاء الحركة عنه وموته، فأمكن له عن طريق هذا المزج إرساء إحساسه بعدميّة الأمل فى الحاضر، وبتشاؤمه من المستقبل.

إن هذه الضديات الأربعة المتمازجة ـ كما نرى ـ محورها عنصر أساسى هو «السكون الحركى» الذي يعتبر مظهرًا جماليا لأوجه الإبداع اهتم به علم الجمال، الذى يؤسس الجمال الكامن فى الشيء، الجمادى أو الحى على «سكون حىّ، أو هدوء نشيط، أو ما يثير النشاط الهادئ»[١]. وأرجع علماء الجمال هذه الجدلية إلى الإحساس النفعى، وعللوا ذلك بقولهم «إن الجمود التام هو الفراغ والعدم أوا لنوم المغناطيسى المصطنع الذى لا يرافقه إحساس ولا متعة»[٢]. فى حين رأوا أن الجمال ينتفى عن الشيء لو لم تكن الحركة الكامنة فى الكون منضبطة أو مقيدة إلى حد ما، وذلك لأن «النشاط الهائج غير جميل، لأنه إزعاج لصاحبه ومعاينه، كذلك الجمال حرية مع قيود، لأن الحرية المطلقة هى الفوضى والتهور، وهكذا يكون الجمال سكونا يرافقه نشاط، وحرية ترافقها حدود أى حدة مع تنويع»[٣].

وإذا تبينت لنا جمالية السكون على هذا النحو ـ فإن الشاعر قد قصد هذه الجمالية، حيث جعل الضدّيات المتمازجة تعمد إلى إثبات حالته النفسية ذات البَوْح المعبر عن الحاضر، فحاضره يتسم بحزن حافل بالحركة رغم استعذابه السكون الذى يرغب ـ الشاعر ـ فى استمراره لكى يمتلك هذا الحاضر ويخضعه ويتسيده.

وبالإضافة إلى ذلك تعكس هذه الأبيات تضادا امتزاجيا على نحو آخر أكثر غموضا وأشد تعقيدا، بحكم الأساس الذى يرتكز عليه هذا

(١) روز غريب: النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى. دار الفكر اللبنانى، بيروت الطبعة الثانية ١٩٨٣ ص٢٨.

(٢) السابق ص٢٨.

(٣) السابق ص٢٨.

الامتزاج؛ فأساسه مبدأ «تراسل الحواس» المختلفة الذى نادى به نقاد المذهب الرمزى وشعراؤه. فبهذا المبدأ يهدف الشاعر إلى عدم الإبقاء على العناصر المحسوسة كما هى، أو يصف عنصرا بوصف هو ليس له فى الأصل، لأنه يلائم عنصرا آخر. والشاعر بذلك يبادل بين العناصر أو يراسل[١]. Corres pond وبعبارة أخرى تفصيلية، إن «تراسل الحواس Synaesthsia» يعنى أن يعمد الشاعر إلى: «وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة... وذلك أن اللغة فى أصلها رموز اصطلح عليها لتثير فى النفس معانى وعواطف خاصة والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو، أو قريب مما هو، وبذلك تكمل أداة التعبير بنفوذها إلي نقل الأحاسيس الدقيقة، وفى هذا النقل يتجرد العالم الخارجى من بعض خواصه المعهودة، ليصير فكرة أو شعوراً، وذلك أن العالم الحيّ صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل»(٢). على نحو ما حقق ذلك فى شعره، وما تبين من آرائه الشاعر الفرنسى بودلير Baudelaire(٣) الذى تأثر به شعراؤنا العرب المحدثون، كأديب مظهر فى هذه القصيدة. فقد عمد أديب مظهر إلى الخلط وتراسل الحواس وتبادلها «Synaesthsia هكذا :

---

(١) د. نصرت عبد الرحمن. فى النقد الحديث. مكتبة الأقصى. عمان الأردن ١٩٧٩ص١٥٤.

(٢) د محمد غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث دار النهضة العربية، القاهرة ط(٤) ١٩٦٩ص ٤١٩ ـ ٤٢

(٣) السابق ص ٤٢

أ ــ فقد وصف «النشيد» وهو فى أصل اللغة موضوع لحاسة السمع ــ «بالحلاوة» وهى صفة تستخدم فى المطعومات ــ فجعل فى البيت الأول «نشيد السكون حلوا»، فالوصف هنا مزج بين مقابلين غير متوافقين ــ أو بين مسموع ومذوق.

ب ــ وأضفى على «النسيم» ــ وهو أمواج أثيرية لا ترى مظاهرها إلا فى حركة خفيفة ذات أريج عطرى ــ صفة السواد اللونية الخاصة بالأبصار كما جاء فى البيت الأول «كمرّ النسَّم الأسود». فالوصف هنا ــ كما نلاحظ ــ مزْج بين «مشموم» و«مبصر» أراده الشاعر ليظهر ما يتجاوب فى نفسه من إحساسى التفاول والتشاؤم.

كما تحقق التراسل فى البيت السادس بقوله «هلا نغم قاتم» حيث نعت «النغم» ــ وهو مختص بحاسة السمع ــ بالقتامة ــ وهى صفة لونية مبصرة ــ ليفيدنا بأن بباطنه صراعا بين إحساسه بجمال النغم الموسيقى بما يحمل من سعادة وأمل، وإحساس بخلوّ هذا النغم من أى جمال، لأنه يشتمل على تعاسة ويأس.

كما تحقق ذلك فى البيت السادس أيضا وذلك بقوله «بقايا الوتر الدامى» لأنه وصف «الوتر» المتعلق بحاسة السمع ــ بصفة «الدموية» ذات اللون المرئى، دلالة على شجنية نفسه وتوزّعها بين «رغبتها» فى أن تطرب كما يطرب الآخرون، و«عزوفها» عن ذلك نتيجة سطوة اليأس الذى يسعى إلى التمكن منها وإخضاعها وامتلاكها.

وعلى هذا النحو من التراسل جاء وصفه فى البيت التاسع ــ «النسمة»

الدالة على الحركة المعطرة الحيوية بوصف «النحيلة» الخاص بجسد الكائن الحى وذلك فى قوله (تفر أحلامى على نسمة نحيله»، إشاره منه إلى وَهَن حركته الساعية إلى بلوغ أمانية فى الاستقرار النفسى، والتوازن الروحى. ولكن الشاعر لم يكتف بهذا التراسل لبيان التناقض بين الحواس، فعمد إلى طرح تناقض آخر فى المدرك الحسى الواحد، وذلك بأن لجأ إلى «تقريب مدركات الحاسة الواحدة بعضها من بعض ـ فالنشيد والسكون كلاهما من مدركات السمع ووجود أحدهما ينفى وجود الآخر. ومع ذلك لا يجد الشاعر حرجا فى أن يجمع بينهما للإيحاء بأن عالم الحسّ عنده قد بلغ من التحديد درجة يستشف فيها النقيض من النقيض»(١). وبذلك يكون قد حقق هدفه من بناء هذا النوع من التناقض وهو الكشف عن «المعانى المتعارضة» بداخله، أو الإفضاء بما يعتمل فى نفسه من أحاسيس بتلك الحالة المتداخلة المختلطة المتمازجة، التى تعانى منها قدرات الشاعر النفسية.

وقد أتيح لظاهرة «المزج بين المتضادات» التواصل والاستمرار على نحو متسع بإبداعات شعراء الشعر الحر. إذ صار «المزج» وسيلة أساسية يلجأ إليها هؤلاء الشعراء، كما نرى فى قصيدة «اجلس كى انتظرك» لمحمد إبراهيم أبو سنة التى يقول فيها(٢).

١ ـ أدخل وحدى نصف القمر المظلم

٢ ـ تبلغنى فى منفاى رسالة.

(١) الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر ص: ٩ [illegible]

(٢) ديوان [illegible] حرس المساء ص ٤١

٣ ـ يبعثها الصيف القادم.

٤ ـ يتساقط منها ثلج أسود.

فقد وظف الشاعر هذا المزج الذى يتعين فى «الجمع بين الإضاءة والإظلام» كما فى السطر الأول، حيث أضفى الظلمة على نصف القمر المضىء أو وصفه بها، ليشير بذلك إلى إصابته بقدر كبير من ظلام اليأس يزاحم أمله الواضح المنير، كما يتعين هذا المزج فى تضاد «الثلج المتصف بالبياض» الدال على الصفاء والوضوح مع «السواد» الموازى للاعتكار والغموض، وتضاد «سقوط الثلج» مع «حرارة الصيف» دليلا على إمكان توازن نفس الشاعر والسيطرة عليها، على نحو ما يعكسه السطران الثالث والرابع.

وفى ضوء هذا التشكيل الثلاثى يمكن القول إن ثمة أمرين تهدف إليهما هذه الأبيات ــ وما يماثلها ــ الأمر الأول هو: أنها توحى بحالة قلق نفسى يجتاح الشاعر الذى «ينتظر حبيبا أو شخصا ما يبدو أنه لن يجىء، وانتظاره له لا يزيده إلا إحساسًا بالوحشة»(١). والأمر الثانى هو: استثارة نفس المتلقى لهذه الأبيات فينفق جهدا ذهنيا لإدراك ما يدل عليه هذا المزج، تحقيقا «لمتعة الكشف عن الخافى» التى صارت مطلبا أساسيا لمتلقى الأعمال الأدبية أو الفنية القائمة على نهج التراسل الحسىّ.

ويؤيد أبوسنة نهجه هذا بقصائد أخرى مثل قصيدة «أتأمل الجليد»(٢)

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص٨٦.

(٢) محمد إبراهيم أبو سنة الأعمال الشعرية ص٣٩٢ ـ ٣٩٣

(٣) السابق ص

التى تعكس حلمه بأن تشيع فى الواقع الحياتى العلاقات الدافئة، والصلات الحميمة، والمودة الصادقة الحقيقية، حتى يمكن «إذابة الجليد» الذى يحيط بنا ويحاصرنا، «وارساء الصدق» فى مواجهة الكذب والزيف والادعاء، حتى نضمن لمسيرتنا أن تتواصل، ولأحلامنا أن تتحول إلي واقع، ولآمالنا أن تتحقق، ولأعمالنا أن تثمر وتزدهر. يقول(٣) :

١ـ «الدفء في قلوبنا.

٢ـ لو حطمت جليدها.

٣ـ لو تبدأ العواطف الخرساء

٤ـ حديثها.

٥ـ لو نرفع الستائر الثقيلة السوداء

٦ـ عن الندى وزرقة السماء

٧ـ كى يبدأ الربيع فى حدائق الشتاء».

فقد عقد الشاعر فى هذه الأبيات مزجا بين المتضادات تمثل فى التضاد بين «حرارة القلوب أصلا»، و«برودتها الطارئة»، قاصدا من ذلك البوح برغبته فى التخلص من الجمود القلبى وبرودته ، حتى تشيع « المودة» الخالصة الحارة بين الناس جميعا، كما تعين هذا المزج فى التضاد بين «إخفاء» العواطف ومداراة المشاعر، ومواراة الأحاسيس، و«إظهارها والإعلان عنها»، وذلك لتحقيق رغبته فى تحرّرنا من الهروب والتراجع أمام «التحديات» التى يراد بها انحراف مسيرتنا إلى غير ما نتمنى ونحب.

كما جاء التضاد الثالث بين إحلال «الربيع»، فى «فصل الشتاء» جمعا توحديا، أملاً فى شيوع صدق الحب، واجتياحه لمشاعر الكراهية.

ويلاحظ أن النصوص السابقة قد وظفت «ثنائية التضاد الامتزاجى» — توظيفا تعاقبيا، يتعين فى «اتجاه الثنائيات» نحو المعنى العام الذى ارتكزت عليه هذه النصوص للكشف عنه والإشارة إليه، وفى «حثّ المتلقى» على استدعاء قدرته الذهنية للقيام بمهمة البحث عن الوجه الآخر للتضاد الامتزاجى، فى ضوء هذا التوالى التعاقبى، لتتحقق له حينئذ متعة التوصل إلى «المدلول الكامن» فى الامتزاج الفنى، الذى يحتاج إلى روية فاحصة عمادها «التأويل Interpretation» أو تفسير ما فى النص الشعرى من غموض بحيث يبدو واضحا جليا ذا دلالة يدركها المتلقى العادى وغير العادى على السواء.

المبحث الثانى

التبادل الصّيغى

فى

القصيدة العربية الحديثة

المبحث الثانى
التبادل الصّيغى
فى القصيدة العربية الحديثة

(١)

حين يسلّم مبدع النص الأدبى بأن الأدب (أو الفن بعامة) كيان مؤلف من مفردات تتفاعل وتتصارع فى داخله؛ وأنه لذلك غير أسير لقواعد المنطق التى يخضع لها العلم .. حين يسلم بهذه الحقيقة فإن خروجه على الإطار اللغوى المألوف يعتبر فى نظر الناقد عملا محمودا وإنجازا مطلوبا؛ لأنه يصدر فى خروجه هذا عن «إجراء باطنى وانفعال ذاتى» لا تعرفه اللغة المألوفة ـ ينشد به استفزاز قدرة التلقى فى القارئ، وإحداث شعور لديه بالإقناع بعمله الأدبى، وتفاعله معه، وإقباله عليه .

ولعل هذا ما جعل بعض النقاد المعاصرين مثل الناقد الإنجليزى المعاصر: أيفور آرمسترونج ريتشاردز Ivor Armstrong Richards لايتحمس كثيرا للحكم الذى أصدره توماس رايمر Thomas Rymer الذى يرفض فيه شخصية (ياجو)[١] لأنها خارجة على المألوف

---

(١) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى ـ ترجمة د. مصطفى بدوى، القاهرة ط (١) ١٩٦٣ ص ٣٤٢

أو على النموذج الذى حدده أرسطو بقوله : «إن على الفنان أن يحافظ على النموذج مع خلعه صفة النبل عليه[١]» فقد بين ريتشاردز أن «رايمر» رفض قبول شخصية (ياجو) لأسباب خارجية لاصلة لها بالضرورات الباطنية، أسباب تتعلق بضرورة المحافظة على النموذج المعروف، والخضوع للتقليد، وقياس مدى نجاح رسم الشخصية بالمعايير الخارجية ، دون أن يدرى أن «الأخذ بأى معيار خارجى هو الشىء الخطير فى النقد»[٢].

إن عملية الاعتماد على الضرورات الباطنية للعمل الأدبى ــ كانت ــ وما تزال ــــ دعوة قوية ذات هدفين؛ الأول: « تنحية مبدأ الارتباط التاريخى Doctrine of Relevence الذى يدور حول النص، وهو ما عناه ألن تيت Allen Tate بأنه ارتباط الأدب بالعالم الذى يمثله وبالمعارف التى تتصل به [٣]، والثانى : إحلال دعوة أخرى تستجلى النص الأدبى ولا تدور حوله، دعا إليها الناقد المعاصر «ديتشيس Daiches» بقوله: «ولم يكن ما ساء أولئك النقاد (نقاد المبدأ التاريخى» ذلك التقسيم التاريخى للأدب فى حركات ومؤثرات فحسب، وإنما ساءهم أيضا ذلك الاستغلال القصصى السردى للأخبار فى سير الأدباء الذى يعلم فى المدارس

(١) السابق ص ٣٤٣ .

(٢) د . نصرت عبد الرحمن : فى النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان الأردن ط (١) ١٩٨٧ ص ٥٧.

(٣) ديفيد ديتشيس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق : ترجمة د . محمد يوسف نجم. دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٧ ص ٤٩٩ .

والكليات فى غالب الحال، مزيجا مضطربا من تاريخ الحركات ومن الحكايات الإخبارية. أما الخصائص الحقة التى يتفرد بها كل أثر أدبى، وهى أهم ما هنالك، فلم يحتفلوا فيها على نحو جدّى» [١].

وتأسيسا على ضرورة الارتباط الوثيق بالنص الأدبى التى يتبناها كل ناقد يبحث فى النص عما هو غير مألوف وغير عادى ــ يمكن القول إن ثمة «خروجا» و «انحرافا» عن اللغة المألوفة العادية ــ قد تم ــ على أيدى الشعراء العرب القدامى والمعاصرين.

ويتمثل هذا الخروج أو الانحراف فى ظواهر فنية عديدة تتعلق بكيفية تقديم القصيدة وعرضها، ومنها ظاهرة «تبادل الصيغة الذاتية والغيريّة» أو تنويع ضمائر الأداء الشعرى. على نحو ما نرى فى قصائد غير قليلة فى شعرنا العربى القديم والمعاصر؛ فمن القديم قصيدة الشاعر العباسى أبو محمد على بن محمد التهامى (ــ ٤١٦هـ) التى تتضمن موقفا نفسيا هو : تأثر الشاعر لوفاة ابنه الصغير. يقول فيها [٢].

---

(١) ديفيد ديتشيس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق: ترجمة د. محمد يوسف نجم، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٧ ص٤٩٩.

(٢) هذه أبيات مجتزأة من قصيدته التى تبلغ حوالى ثمانين بيتا، وهى مرثية تجمع بين الوجدانيات والتفجع والتأمل، والحكم والنظرات فى الحياة والموت. انظر د . أحمد أبو حاقة، البلاغة والتحليل، دار العلم للملايين، بيروت ط (١) ١٩٨٨ ص ١٧٧ وما بعدها.

١ - حكم المنية فى البرية جار	ما هذه الدنيا بدار قرار
٢ - طبعت على كدر وأنت تريدها	صفوا من الأقذار والأكدار
٣ - ومكلف الأيام ضد طباعها	متطلب فى الماء جذوة نار
٤ - وإذا رجوتَ المستحيل فإنما	تبنى الرجاء على شفير هار
٥ - فالعيش نومٌ والمنيّة يقظة	والمرء بينهما خيال سار
٦ - فاقضوا مآربكم عجالا إنما	أعماركم سفر من الأسفار
٧ - ليس الزمان وإن حرصت مسالما	خلق الزمان عداوة الأحرار
٨ - إنى وُترتَ بصارم ذى رونق	أعددته لطلابة الأوتار
٩ - والنفس إن رضيت بذلك أو أبت	منقادة بأزمّة الأقدار
١٠ - يا كوكبا ما كان أقصر عمره	وكذاك عمر كواكب الأسحار
١١ - وهلال أيام مضى لم يستدر	بدرا ولم يمهل لوقت سرار
١٢ - أبكيه ثم أقول معتذرا له	وفقت حين تركت ألأم دار
١٣ - جاورت أعدائى وجاور ربه	شتان بين جواره وجوارى
١٤- قصرت جفونى أم تباعد بينها	أم صورت عينى بلا أشفار

فالشاعر كما نرى - لم يتناول معانى فريدة تعبّر عن حزنه وتأثره العنيف، وإنما جاءت معانيه عادية مألوفة. ولكن الذى يجعل لها قيمة مؤثرة هو الأداء المنّوع للصيغ الضمائرية والأسلوبية، فقد وظف فى البيت الأول صيغة بضمير الغائب يتحدث به ومن خلاله عن «حكم عام، هو حكم الموت» الذى لا يمكن لأحد فى الدنيا أن يفلت منه وأن ينجو من سطوته. إن هذه: «العمومية» فى الحكم قد استدعت الصيغة ذات الضمير

الملائم لها وهى صيغة ضمير الغائب.

ولكن الشاعر فى البيت الثانى يقول «طبعت على كدر وأنت تريدها صفوا..» حيث انتقل من ضمير الغائب ـ الذى استعمل فى وصف طبيعة الدنيا المطبوعة على الكدر ـ إلى ضمير الخطاب: (وأنت) يحدث به نفسه. وهو مناسب لخصوصية الخطاب النفسى لاقترابه من الذات ليدل به على حزنها.

ثم يعود إلى الغائب فى البيت الثالث ليواكب العمومية، ولكنه فى البيت الرابع يعتمد على ضمير الخطاب الذاتى كاشفا به تأثره بوفاة صغيرة. ويعتصم فى البيت الخامس بضمير الغائب ليعبّر عن عمومية الصبر على البلوى والمصائب ليسوّغ بها حزنه وتأثره.

ولأن هذه العمومية تصل إلى كل إنسان ـ فإنه فى البيت السادس يستحضر مخاطبين ليوجه إليهم خطابا جماعيا ينبههم فيه إلى سرعة الحصول على رغباتهم فى الدنيا قبل فوات الفرصة.

ومع ذلك الاستئناس بعمومية المصير ـ يشتد به الحزن فيهرع إلى بثه بضمير المتكلم فى البيت الثامن يبوح به عن بالغ حزنه، ثم يوظف ضمير الغياب عائدا إلى التعميم والشمولية فى إصابة البشر ليتصبّر بذلك عن مصابه الأليم، وذلك فى الأبيات التاسع والعاشر والحادى عشر.

ويبدو أن هذا الاستئناس العمومى الشمولى قد هدأ من حزنه قليلا فعبّر عن ذلك بضمائر متنوعة متوالية فى البيت الثانى عشر، الذى جاء فيه

التعبير (أبكيه ثم أقول له) شاملا للمتكلم والغائب، على حين جاءت الصيغتان (وُفِّقْتَ، حين تركتَ) بضميرى الخطاب ـ استحضارا للفقيد الصغير وإعلانا بذلك الاستحضار عن خفوت حزنه، وتسليمه بالقضاء، وكيف لا يسلم به به وهو قد غادر الدنيا الزائفة الفانية الغادرة. ثم يعمد فى البيت الثالث عشر إلى المراوحة بين ضميرى التكلم والغياب. مبينا بالأول حزنه على مجاورته، وبالثانى رضاه وفرحه لأن صغيره الفقيد فى جوار ربه وهو أكرم جوار .

(٢)

فى أبيات التهامى السابقة رأينا كيف أمدها «التبادل الضمائرى» بطاقة إضافية تأثيرية تنحصر فى «الانحراف» عن المألوف اللغوى، و«حركية» الأداء الانتقالى الذى يستثير قدرة التلقى لدى متلقى هذه الأبيات.

ويبدو هذا التبادل بشكل لافت فى العديد من قصائد شعرنا العربى الحديث بشكلية «العمودى» أو التقليدى الذى يخضع لتقاليد القصيدة العربية القديمة ونظامها الموروث، و «الحر أو الجديد» الذى خرج على تقاليدها وتخفف كثيرا من نظامها.

وتدلنا الرؤية الكلية لعدد من النصوص التى تحفل بهذا التبادل أنها تتسم بسمتين متمايزتين هما : «التبادل النوعى المحدود الحركة»، و«التبادل النوعى ذو الحركة النشطة». محورهما نوعية الحركة فى هذه النصوص .

وتتعين السمة الأولى وهى « التبادل الصيغى المحدود الحركة» فى بعض أشعار من اتفق على تسميتهم برواد «النهضة ـ والإحياء»[١]، أو «البعث[٢]. وتنطوى هذه الأشعار على ظاهرتين تختلف كل منهما عن الأخرى بعض الاختلاف الناشيء عن سطحية الحركة الدالة أو عمقها.

أما الظاهرة الأولى. فهى الحركة «المسطحة للصيغ المتبادلة»، وتظهر فى غير قصيدة؛ فالشاعر محمود سامى البارودى (١٩٨٣ ـ ١٩٠٤) يعمد إلى تناول تجربة فرقة من الجيش المصرى، كان يقودها إلى جانب القوات التركية، التى تخوض معركة شرسة ضد الجيش الروسى[٣] فيقول واصفا هذه المعركة ومبينا تأثيرها، بعد أن مهد لذلك بوصف المكان الذى جرت فيه. يقول[٤].

١ ـ وأصبحت فى أرض يحار بها القطا ... وترهبها الجنان وهى سوارح

٢ ـ بعيدة أقطار الدياميم لو عدا ... سليك بها شأوا قضى وهو رازح

٣ ـ تصيح بها الأصداء فى غسق الدجى ... صياح الثكالى هيجتها النوائح

٤ ـ تردت بسمور الغمام جبالها ... وما جت بتيار السيول البطائح

(١) د . شوقى ضيف: الأدب العربى المعاصر فى مصر. دار المعارف بمصر ط ٨ . ١٩٨٣ ص ٤١ ، ٥٢

(٢) د . ماهر حسن فهمى. حركة البعث فى الشعر العربى الحديث . النهضة المصرية القاهرة ١٩٦١ .

(٣) ديوانه . تحقيق وشرح / محمود الإمام المنصورى . ط (١) القاهرة ٥٧ ــ ٦٠ .

٥ - فأنجادها للكاسرات معاقل وأغوارها للعاسلات مسارح

٦ - مهالك ينسى المرء فيها خليله ويندر على سوم العلى من ينافح

٧ - فلا جو إلا سمهرى وقاضب ولا أرض إلا شمرى وسابح

٨ - ترانا بها كالأسد نرصد غارة يطير بها فتق من الصبح لامح

٩ - مدافعنا تصب العدا ومشاتنا قيام، تليها الصافنات القوارح

١٠ - ثلاثة أصناف تقيهن ساقة حيال العدى إن صاح بالشر صائح

١١ - فلست ترى إلا كماة بواسلا وجردا تخوض الموت وهى ضوابح

١٢ - نغير على الأبطال والصبح باسم ونأوى إلى الأدغال والليل جانح

فقد عبر الشاعر عن هذه التجربة بصيغ ذات ضمائر متنوعة أكسبتها قدرا محدوداً من الحركة. خاصة أن البيت الأول يبدأ بصيغة (وأصبحت) الذاتية ذات الضمير الدال على المتكلم المفرد. فقد أراد من توظيفه «اجتذاب» نفس المتلقى وربطه بالتجربة منذ بدايتها، من حيث «إشعاره» بأنه مدعو من اللحظة الأولى إلى مشاهدة ما رأته عينا الشاعر رؤية مجرب مشارك ، ومن ثم يسهل إقناعه، والاستحواذ على قدرة التلقى لديه، وتوجيهها نحو متابعة «الوصف الفنى» لهذه الأرض التى دارت فوقها المعركة.

فبوسع المتلقى نتيجة هذا التوظيف لضمير المتكلم أن يحس بصدق وصف هذا المكان بموجوداته (١ ـ ٧) نتيجة اعتقاده بمشاركة العين التى رأت ووصفت على هذا النحو المتعدد، ومن ثم يتقبل توالى هذه

الأوصاف وهى: «انعزال» أرض المعركة عن المدينة، و «وتجاوب» أصوات الرياح بها تجاوبا يشبه عويل الثكالى المثار بأصوات النسوة النائحات اللائى جئن للمشاركة والمساندة. «وبروز» الجبال والكهوف الحافلة بكواسر الوحوش، وجوارح الطير، على حين «تضطرب» الوديان بالسيول العارمة.

يتقبل المتلقى باقتناع هذه الأوصاف باعتبارها عناصر التقطتها الرؤية البصرية «الذاتية» التى ارتكزت فى صيغة (وأصبحت) الدالة على التشارك البصرى، وباعتبارها جزءا مكملا يدخل فى نطاق هذه الصيغة، التى تؤيد «واقعية» هذه الأوصاف، وحقيقة جغرافيتها.

ولكن الشاعر يعمد إلى توظيف الصيغة «الغيرية» فى البيت السادس وهى (ينسى المرء) الدالة على «الغائب» بدلا من «تنسينى» مثلا المعبرة عن (التكلم الإفرادى)، والموافقة لصيغة (وأصبحت). وعله إيثار ضمير الغائب أنه يجىء بمثابه «التعليق» على ما شاهده الشاعر الرواى، وذلك لتحقيق عنصر «الحياد» الذى يشكل صوتا إضافيا يوازى الصوت الأساسى فى الأبيات، وهو ما يلفت نظر الرائى أو المتلقى، ويستثير فيه طاقة المتابعة للعناصر والأحوال التى وقع عليها النسيان الناتج عن «المهالك» والأخطار.

وقد استعمل الشاعر الصيغ الدالة على «الذاتية الجماعية» أو التى دلت على ضمير المتكلمين. وهى صيغ «ترانا» و «نرصد» و «مدافعنا» الخاصة بجماعة المقاتلين . وسبب ذلك «تحقيق التنويع» المثير للذهنية المتلقية،

و«وتقديم صـورة جماعية» لمهام الجنـود، ودورهم العسكرى، مثل قيامهم برصـد الاعتداء (الغارة) المفاجىء و«إطلاق المدافع» و«وتحرك المشاة» و«هجوم الفرسان»، بالإضافـة إلى أن ذلك يدل علـى «تواضع» الشاعر القائد، حين أدخل نفسـه ـ وهو القائد ـ ضمن المنظومة الجماعية المشكلة من الجنود والضباط . البيتان (٨ ــ ٩).

ويوقف الشاعر استعمال «الصيغة الجماعية» ليعاود التعبير فى البيت العاشر بالصيغة «الغيرية الغائبة»، ليمكنه من خلالها «التعليق أو التقييم» الموهم بحيادية العمل النشط الذى قامت به عناصر الهجوم العسكرى، وهى «المدافع» التى تمهد لهجوم «المشاة» المتقدمين نحو الهدف، فى حمى «الفرسان» الذين يتقدمونهم، كما استعمل هذه الصيغة ليمهد لطرح وصف عام للوحدة العسكرية المهاجمة، ناسبه استخدام صيغة غيرية ذات ضمير مخاطب، وذلك فى البيت الحادى عشر. فهذه الوحدة تهاجم بجنود بواسل، وبخيل قوية لاتهاب الموت.

ولم يكن استخدام «صيغتى الخطاب» (فلست ترى) الإفراديتين إلا رغبة من الشاعر فى الاقتراب من المتلقى المخاطب المطلق، ليؤكد له على صدق تضحية هؤلاء الجنود المهاجمين، وعلى بسالتهم وشجاعتهم. وقد أراد لهذا الخطاب الإطلاق والعمومية، ليفيدنا بقصده أن يدرك جميع الناس حقيقة الدور الذى حققته هذه الوحدة العسكرية.

وعلى الرغم من تحقيق الشاعر فى هذه الأبيات لخاصة «التبادل الصيغى» على النحو المتقدم، وكيف أنه بهذه الخاصة قد بعث فى الأبيات

«حركة» محدودة شكلية استهدفت إحداث حركة مقابلة لدى ذهن المتلقى تدفعه إلى المتابعة ـ فإن الأبيات قد اتسمت بخطابية جعلتها تبدو لنا كأنها خطبة مثيرة Harangue تستنهض حماسة المتلقي وتعاطفه، وتهدف إلى تأثره بها بعض الوقت. وقد يطول زمن هذا التأثير لما يرى فيها من معنى كلي وهو «إنجاز الواجب رغم ما يصاحبه من قتل ودمار»، ولكن السمة الخطابية تبقى سائدة فيها، لخلو التبادل من القلق النفسى أو الصراع الداخلى لدى الشاعر المؤدى.

وأما الظاهر الثانية وهى «حركة الصيغ المتبادلة المائلة إلى العمق» ـ فنراها فى قصائد كثيرة، ومنها قصيدة «غادة اليابان»[1] لحافظ إبراهيم (١٨٧٢ ــ ١٩٣٢) التى تحتوى على حالة صراع محدود واضطراب داخلى غير عميق. يقول بادئا القصيدة :

١ ـ لا تلم كفى إذا السيف نبا   صح منى العزم والدهر أبى[2]

فهو يجمع بين ثلاث صيغ متوالية فى الشطر الأول ذات ضمائر متنوعة، هى (لا تلم) الدالة على الخطاب الذى يفيد أن ثمة مخاطبا وهميا وجه إليه اللوم بسبب تخليه عن سلاحه ودوره العسكرى، رغم إيمانه بقيمة هذا الدور، أو أن إحساسا بالذنب يتملكه ويستبد به لإيثاره الحياة المدنية

(١) نشرها فى ٦ / ٤ / ٤ ١٩ انظر ديوانه ص ٣٢١ .

(٢) يسجل الشاعر هنا أو يشير إلى إحالته إلى المعاش من عمله كضابط بالجيش المصرى.
انظر أحمد مير مقدمة ديوان حافظ إبراهيم. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط (٣) ١٩٨٧ص٤د .

على تلك الحياة العسكرية التى عاشها فترة من الزمن، وصيغتا (كفى) و (منى) الذاتيتين اللتين تدلان على التكلم الإفرادى، الذي يفيد البوح والاعتراف، والصيغة الدالة على (الغائب) المتمثلة في (السيف نبا) و (الدهر أبى) .

فالصيغ النوعية الثلاث ـ ترسى اعتقاد الشاعر القلبى فى قوة عزيمته وإرادته، ولكن الدهر وما يحمله من أحداث جعله كأنه متهرب من واجبه متخل عنه. وعليه أن يدفع عن نفسه أى لوم أو اتهام بالتخاذل. وذلك ببحث إمكانية حدوث «التقصير» لأى إنسان. فيقول [1].

٢ ـ رب ساع مبصر فى سعيه أخطأ التوفيق فيما طلبا

فبحثه إمكانية وقوع هذا «التقصير» جعله يوظف (الصيغة الغيرية) (رب) وما بعدها ـ ذات الضمير الغائب ليسوغ لنفسه بهذه «الإمكانية» أى تقصير أو نقص يلحق نفسه ، فما دام سعى الإنسان معرضا للخطأ والصواب رغم اجتهاده فيه، فإن اللوم ليس بلازم وليس وصفا ثابتا قابلا للاستمرار. ولهذا جاء ترحيبه وتقبله لأية «شِدة» يتعرض لها فى المستقبل. وهنا يعمد إلى «الصيغة الذاتية» التى تبين لنا استعداد نفسه لتقبل الشِدة المحتملة . يقول [2]:

٣ ـ مرحبا بالخطب يبلونى إذا كانت العلياء فيه السببا

٤ ـ عقنى الدهر ولولا أننى أوثر الحسنى عققت الأدبا

(١) ديوان حافظ إبراهيم ص ٣٢١

(٢) السابق ص ٣٢١ .

فقد توالت الصيغ الذاتية «يبلونى» و «عقنى...» و «أوثر ..» و«عققت..» لتقدم صورة اعترافية صادقة لنفسه تدل على صراع يجرى فيها؛ فبينما «يسلم بما ينزله الدهر به» من خطوب وشدائد كانت وتكون سببا فى رفعة كل من تعرض ويتعرض لها – نراه يتمرد على هذا التسليم بعدم رضائه بما يحدثه هذا الدهر من قطع لأسباب السعادة والاستقرار، ومن إبعاد الخير عنه على نحو ما تفيده صيغة (عقنى ...)، ولكنه سرعان ما يعترف بصيغ (إننى)، و (أوثر..)، (عققت) المتابعة – بأنه لولا إيثاره وتفضيله «العاقبة الحسنة» والنهاية الحميدة – لأعلن بصراحة مخالفته لما يأتى به الدهر، ولكن كيف يخالف والإيمان به أساس تكتمل به «العقيدة الصحيحة»؟! وما عليه فى هذه الحالة إلا الخضوع والتسليم والتحكم فى هذا الصراع الداخلى الذى تحفل به نفسه .

ويوقف الشاعر تيار الحديث الاعترافى بما يحمل من دلالة لينتقل منه إلى توظيف الصيغة الغيرية ذات ضمير المخاطب، يتحدث من خلاله إلى «الدنيا» فيقول [١]:

٥ ـ ايه يادنيا اعبسى أو فابسمى   لا أرى برقــــك إلا خلبــــا

فتوظيفه لهذه الصيغة يعنى «استحضار تشخيصى» للدنيا، يمكنه من الإفضاء بموقفه منها الذي يتحدد فى «قلة اكتراثه» بما يحدث فيه من ارتفاع وانخفاض، ومن عبوس وابتسام . ومن سعادة وتعاسة.

ولكى يعزز الشاعر من هذا الموقف الواضح الحاسم ، وظف الصيغة

---

(١) السابق ص ٣٠١

الذاتية ذات ضمير المتكلم (لا أرى..)؛ فهى تأكيد على صدق موقفه أو ما ذهب إليه رأيه فيها، وهو وثيق الصلة بالتناقض الذى تنبنى عليه. ولذلك فإنه لايتأثر بأية بارقة أمل أو رجاء قد تظهر فجأة . وكيف يتأثر وهو يدرك تماما أن هذه البارقة ليست إلا خداعا وزيفا لن يكتب له البقاء؟.

والظاهر أن الشاعر توقع من يلومه على هذا الموقف فواصل التحدث الاعترافى بالصيغة الذاتية فقال[1] :

٦ـ أنا لولا أن لى من أمتى خاذلا ما بت أشكو النُوَبا

وذلك ليبين أن هذا الموقف نشأ عن «سلبية» أمته تجاه عملية «التآمر»، التى تحاك أمامها دون اعتراض أو رفض، فهذه السلبية تدل على «وَهَن عزيمتها» فخيبت بذلك آماله فيها، وليست شكواه مصائب الدهر، إلا نتيجة طبيعية لإدراكه هذا الوهن الصريح . فضمير المتكلم المستخدم فى هذا البيت جاء ملائما باعتبار أن هذا التحديد لطبيعة الأمة ــ صادر عن مجرب معاين لمسيرتها السياسية .

ولكى يضفى الشاعر على حديثه صفة الحيادية أو الموضوعية لجأ إلى الانتقال من الصيغة الذاتية (السابقة) إلى الصيغة الغيرية (الغائبة). وهى قادرة على إعانة الشاعر فى التوسع، وطرح المزيد من التفاصيل التى تقوى رؤيته ، وتدعم موقفه. فيقول: [2] :

(١) السابق ص ٣٢١ .

(٢) ديوان حافظ إبراهيم ص ٣٢١

٧ـ أمــة قــد فت فى ساعدهــا   بغضها الأهل وحــب الغريــا

٨ـ تعشق الألقاب فى غير العلا   وتفدى بالنفــوس الرتبــا

٩ـ وهى والأحــداث تستهدفها   تعشق اللهو وتهـوى الطربـا

١٠ـ لا تبالى لعب القــوم بهــا   أم بها صـرف الليالـى لعبــا

ثم يختم هذا الحديث التفصيلى بخاتمة هدفها : التمهيد بسرد قصة شارك فى حدثها يمكن أن «تقابل أو تعارض» ـــ حالة الأمة ؛ فإذا كان الضعف وغياب الاكتراث، قد نالا من أمته حتى لقد نسى أبناؤها واجبهم نحوها، ـــ فإن بطلة هذه القصة قد ضربت المثل فى التفانى، والتضحية بالنفس لمواجهة العدوان الروسى على وطنها. أى أن الشاعر عقد مقابلة أو مقارنة بين موقف الأمة المتخاذل ، وموقف الفتاة القوى، من أجل حماية «الحق» والدفاع عنه. وذلك لاستخلاص (العبرة)، وإفادة المتلقى من عقد هذه المقابلة .

ولكن إفادة المتلقى لا تتأكد إلا بقوة «الإقناع» الذى يعتمد على اعتقاده باشتراك الشاعر فى حدث هذه القصة. ولذا وجدنا الشاعر يتحول عن الصيغة الغائبة التى قدم بها الأبيات (٧ ـــ ١٠) إلى الصيغة الذاتية فى حشو الشطر الأول من البيت الحادى عشر، ليدل على علاقته المباشرة بحدث القصة فيقول:[١] .

١١ـ ليتها تسمـع منـى قصــة   ذات شجو وحديثـا عجبــا

---

(١) السابق ص ٣٢٢ .

وإذ تمت التهيئة النفسية، للمتلقى نتيجة إقناعه ــ يطرح الشاعر تجربته ذات المعنى المضاد لحال أمته، وذلك بتوظيفه الصيغة الدالة على المشاركة والمعاينة الماثلة فى البيت التالى (١) :

١٢ ـ كنت أهوى فى زمانى غـادة   وهـب اللـــه لهـــا ما وهبـــا

فقد استعمل الشاعر صيغة (كنت أهوى...) ليأخذنا معه فى رحلته إلى داخل نفسه، لكى يطلعنا على قضية هذه الفتاة التى كان لها عاشقا. ومَن غيره يمكنه أن يطلعنا على هذه القضية ؟، إنه بحكم اتصاله بها تعرف على نوعية شخصيتها، فوقف على صلابة نفسها، وقوة إرادتها، وشدة انتمائها إلى بلدها الأصلى، مما يجعلنا نتقبل إيثارها الرحيل دفاعا عنه، وتضحية من أجله على البقاء، عاشقة ومعشوقة، سالمة من الخطر، بعيدة عن الأذى.

وقد أتاح له استخدام الصيغة الغيرية (الغائبة) أن يقدم وصفا ماديا للفتاة. فهذه الصيغة تجعله حر الحركة ، وقادرا على الإخبار عنها، كما تجعل المتلقى مستثار الحس، نشط المتابعة، لأنها تعنى تحول القص من أداء إلى آخر فيظل مرتبطا بقصة هذه الفتاة.

ولكنه عندما أراد أن يقربنا بشدة من «فكر الفتاة» لجأ إلى الصيغة الذاتية. حتى تتمكن بواسطة التعبير بضمير المتكلم من أن تبوح بحقيقة شعورها الفياض تجاه وطنها الذى يحارب ضد الغزاة، وحتى يستطيع

(١) السابق ص ٣٢٢.

إشراكنا في الإحساس بهذا الشعور، فنتحد به ونتعاطف معها، وذلك في الأبيات (١٣ ــ ١٥) على سبيل المثال. يقول على لسان هذه الفتاة إجابة عن تساؤل مثير له، عما يمكن أن تصنعه فتاة رقيقة مثلها في حرب لا يناسبها إلا سواعد الرجال (ويك ما تصنع في الحرب الظبا؟!) قالت الفتاة (١):

١٣ ـ أنا إن لم أحسن الرمي ولم تستطع كفاى تقليب الظُّبا

١٤ ـ أخدم الجرحى وأقضي حقهم وأواسي في الوغى من نكبا

١٥ ـ هكذا (الميكاد) قد علمنا أن نرى الأوطان أما وأبا

ويلاحظ أن الصيغ التبادلية في هذه القصيدة ــ كانت تنشأ دائما نتيجة تساؤل، أو شعور مضاد ــ يحمل كل منهما إمكانية الحركة أو الصراع. ولكن لأن هذه الإمكانية لم تكن مرتبطة بتصوير مواز، ولكونها غير نابعة من موضوع نام متطور ــ فإن الحركة فيها كانت محدودة، مما باعد بينها وبين القصائد ذات التفاعل الضمائرى، الباعث على الحركة النشطة التي نلاحظها في قصائد أخرى.

وتتمثل السمة الثانية وهي «التبادل الصيغي ذو الحركة النشطة» في قصائد كثيرة من شعرنا العربي الحديث، حيث ينشط تبادل الصيغ الثلاث بحركية الرؤية الحسية القائمة على العين الرائية، والأذن السامعة، باعتبار أن العين والأذن وسيلتا اتصال إيجابي تستقبلان وترسلان ما يرد عليهما

(١) السابق ص ٣٢٣ ، ٣٢٤

من مدركات نوعية حركية تحيط بهما، تختص بالصورة التى تعنى بها العين، وبالصوت الذى يتعلق بالأذن.

والمؤكد أن هذا النوع من النشاط الصيغى تزداد فاعليته إذا استمد طاقته من طبيعة الموضوع الذى يتناوله الشاعر، بأن يكون مشتملا على حدث مركب «نام»، أو «بسيط» فيه قدر من النمو، له إطاره المكانى الزمانى، ويعكس نوعية الإحساس الذى يبوح به الشاعر. وتتجسد هذه الفاعلية فى سبعة ظواهر فنية مستخلصة من عدة نصوص تعنى بحركية الحدث:

ـ الظاهرة الأولى : «التبادل الحركى المتوازن». ومن القصائد المبكرة التى تتردد فيها هذه الظاهرة ـ قصيدة «العصفور» لخليل مطران[1]، فهى تمضى فى حدث حركى مؤطر بمكان وزمان، ويتخلله نوع من الصراع النفسى، وينميه ويطوره حوار الآخر المتعين فى شخصية مصاحبة، تمتلك رؤية مادية ونفسية أيضا. وكلتا الرؤيتين تهدفان إلى طرح معنى إنسانى عام هو : «ضرورة التعاطف مع بؤساء المجتمع بالقول والفعل».

وقد بدأ الشاعر هذه القصيدة «بالصيغة الذاتية الثنائية». التى تدعونا مباشرة إلى الاطلاع على رؤية «معاينة» شارك فيها الشاعر، تتجسد فى حدث هى العنصر الأساسى لحركته، يقول :[2]

١ـ كنا وقد أزف المساء   نمشى الهوينا فى الخلاء

---

(١) خليل مطران، ديوان الخليل، القاهرة ط (١) (د.ت) ص ٧٩ وما بعدها .

(٢) السابق ص ٧٩ .

وبدء القصيدة بالصيغة (كنا..) يجعل المتلقى يطرح سؤالا عن نوعية هذه الرؤية: هل يتولى الرؤية شخصان أو أكثر؟ فإذا طالع البيت الثانى(١):

ثملين من خمر الهوى   طربين من نغم الهواء

زايله هذا السؤال بإجابة ماثلة وهى أن الرؤية منحصرة فى شخصين. وربما يثار تساؤل آخر عن حقيقتيهما، وطبيعة الصلة التى تربط بينهما: هل هى صلة حب جمعت بين رجل (الراوى) وامرأة (المرافقة له)؟ أم هى صلة قرابة من نوع ما؟ وتبقى هذه الأسئلة ونحوها فى ذاكرة المتلقى وهو يتابع الأبيات(٢):

٣- متشاكيين همومنا   وكثيرها محض افتراء

٤- حتى إذا عدنا على   صوت المؤذن بالعشاء

٥- سرنا بجانب منزل   متطامن واهى البناء

ففى هذه الأبيات تتواصل الصيغة الذاتية الثنائية، المعبرة عن رؤية متشابكة لكل من الشاعر ومرافقته، ولكن ثمة تمهيدا يقوى التساؤلات التى أثيرت من قبل، ويضع المتلقى على عتبة توقع بحدوث تحول ما. إن هذه التمهيد يتعين فى عنصرين، أحدهما زمنى: حيث أحاط وقت العشاء (أول الليل) العائدين من مسيرة المساء، وثانيهما مكانى إذ جاء مشيهما بجوار منزل يبدو أنه سيكون محور الرؤية.

فكل من التساؤلات المثارة والزمن المحدد و «المكان المحدد» يدفع فى

(١) السابق ص ٧٩ .

(٢) السابق ص ٧٩ .

ذهن المتلقى الرغبة فى الاستماع إلى صوت منفرد، هو صوت الشاعر الراوى لكى يتقدم بحركة الحدث ويطورها. هنا ينفك عنه الصوت الآخر، ليمضى صوت الشاعر فى الحكى الانفرادى للحدث بوصفه معاينا ومشاركا فى حركته . يقول[1]:

٦- فاستوقفتني وانبرت وثبا كما تثب الظباء

٧- حتى توارت فيه عني فانتظرت على استياء

٨- وارتبت في الأمر الذي ذهبت إليه في الخفاء

٩- فتبعتها متضائلا أمشي ويثنيني الحياء

ففى هذه الأبيات تبدو «الصيغة الذاتية الفردية» التى تعبر عن رؤية الشاعر - بارزة تدعو إلى إشراكنا فى متابعتها معه، وتعرض ظاهريا لتصرف الآخر، وتقدم وصفا باطنيا للشاعر هو نتيجة لذلك التصرف، يحفل بمشاعر القلق والحذر والريبة والاستياء والغضب والترقب؛ فقد فاجأته رفيقته بقفزة مباغتة إلى المنزل القديم أدهشته، واختفت بداخله اختفاء غير مقبول وغير مسوغ له، أثار استياءه وغضبه خلال لحظات انتظاره التى طالت. وقد أدى ذلك إلى نشوء إحساس بالريبة فى نفسه ما لبث أن تملكه وتمكن منه، وجعلنا نتساءل - معه - عن الدافع الذى كان وراء هرعها المفاجئ إلى المنزل واختفائها فيه. ومن ثم - كما تشير الصيغة الذاتية - لم يكن ثمة مفر من «المتابعة والملاحقة». ولكن ثمة شعورا معارضا يمنع ذلك ويقاومه وهو الحياء الذى يعتبر المتابعة تلصصا وتجسسا

(١) السابق ص ٨٠ .

غير مقبول، خاصة مع من يوثق فيهم من الأقارب والأصدقاء.

وقد عزز الشاعر هذه الرؤية الذاتية التى تضمنت الفعل الظاهرى، ورد الفعل الباطنى ــ برؤية ذاتية أخرى توالت عليها عدة أوصاف عن طريق «التأنى البصرى»؛ الذى توسل الشاعر به ليمضى فى المتابعة والمراقبة مقاوما حياءه ليكتشف سبب اختفاء رفيقته على نحو ما يظهر فى الأبيات التالية[1]:

١٠ـ فرأيت أما باديا فى وجهها أثر البكاء

١١ـ ورأيت ولدا سبعة صبرا عجافا أشقياء

١٢ـ سود الملابس كالدجى حمر المحاجر كالدماء

فقد تمكن «التأنى البصرى» من تقديم هذا الطرح الوصفى التفصيلى الذى يعرض فيه «بصر الشاعر» صورة وصفية متنوعة توحى أو تعرض بمعنى العوز أو الحاجة دون التصريح به. فقد أتاح لنا البصر أن نقف على قاطنى هذا المنزل الواهى البناء. فهم يشكلون أسرة كبيرة تتألف من سيدة هى أم يعكس وجهها العابس أثر البكاء، فلا تزال به قطرات من الدموع، وسبعة أبناء صابرين ضعاف الأجسام يحاولون التجلد، يرتدون ملابس سوداء مغبرة، وتبدو عيونهم حمراء بلون الدماء.

إن العين الراصدة لم تلجأ إلى المباشرة فتحدد بأن الأسرة مسها الفقر والعجز، وأنها لذلك تحتاج أو تفتقر إلى من يساندها ويعينها،ولكنها عمدت إلى تصوير ذلك ووصفه على نحو من التوالي والتتابع، لإثارة

(١) الديوان السابق ص ٨ .

قلق المتلقى وانفعاله، وكسب تعاطفه، وضمان تفاعله مع ما يشاهده من تلك الصور الوصفية، التى وردت عن طريق العين الراصدة الماثلة فى صيغتى «المتكلم المفرد» «فرأيت....» و «رأيت...» وما تبعهما من صور تمثل التعاسة والشقاء.

ولكن العين الراصدة لم تكتف بالإيحاء «بالمعنى» عن طريق التوالى التصويرى فعمدت إلى «التصريح» به، و «الإعلان» عنه فى سفور ووضوح، وذلك فى البيتين[1]:

١٣ـ وكأن ليلى بينهم ... ملك تكفل بالعزاء

١٤ـ وهبت فأجزلت الهبا ... ت ومن أياديها الرجاء

فالعين الراصدة أبدت لنا (ليلى) مثل ملك جاء ليقدم المساعدة، التى تتمثل فى هبات كثيرة، لنعرف حينئذ أن الأسرة كانت فى أمس الحاجة إلى هذه الهبات والعطايا التى قدمتها رفيقته ليلى، التى صرّح الشاعر باسمها أخيراً.

ويكون من «التوافق الفنى» حينئذ أن تتواصل الصيغة الذاتية على نحو من التوالى لترصد «ردّ فعل» الراوى أمام هذا الاكتشاف وذلك فى الأبيات (١٥ـ١٧) [2].

١٥ـ فخجلت ممّا رابنى ... منها وعُدْت إلى الوراء

١٦ـ ويَسَمْتُ إذ رجَعْتُ فقلت ... كذا التلطف فى العطاء

(١) السابق ص ٨١ .

(٢) السابق ص ٨١ .

١٧ـ ولربما كذب الجوا د فكان أصدق في السخاء

فيمكن لنا عن طريق هذه الصيغة أن نقف على «اعتراف» صريح منه بإحساسه بالخجل من شكوكه، وإجراءات المتابعة والمراقبة والتجسس، كما أمكن لنا عن طريقها أن نشاهد تراجعه وكفّه عن هذه الإجراءات، وإبداء اعتذاره غير الصريح الماثل فى ابتسامته بعد العبوس (وبسمتُ...)، وفى حثّها على ما صنعت تجاه هذه الأسرة.

وإذا كانت الصيغة الذاتية على النحو المتقدم فى الأبيات السابقة ـ قد أسهمت فى ربطنا بفكرة الشاعر الإنسانية ـ فإن «التنقّل الصيغى». أو الضمائرى فى موقف جزئى من القصيدة... يزيدنا ارتباطا بتلك الفكرة، ويوثق صلتنا بها، وينشط كثيرا من إقبالنا عليها وانجذابنا إليها، خاصة أنّ الشاعر قد ضمن هذا الموقف الجزئى «حواراً» غير منظور دلت عليه الصيغ النوعية المتبادلة. كما ضمنه تلوينا زمنيا كاشفا يقول فى الأبيات (١٨ ـ ٢١)(١).

١٨ـ فتنصلت كذبا ولم يسبق لها قول افتراء

١٩ـ فأجبتها إنى رأيت ولا تكذب عين راء

٢٠ـ لا تنكري فضلا بدا كالصبح نمّ به الضياء

٢١ـ يخفي الكريم مكانه فتراه أطياف السماء

أما التنقل الصيغى وتبادله فيظهر فى توظيف الصيغة الغائبة فى بداية البيت (١٧) «فتنصلت..» إلى نهايته، التى بينت أن ليلى قد حاولت أن

(١) السابق ص ٨١ .

تبالغ فى إخفائها المعونة التى قدمتها للأسرة التعيسة، ويبدو من الوصف الحالى لها (كذبا) أن محاولتها التنصل أو الإخفاء جاءت نتيجة جملة قولية صدرت عن الشاعر الراوى. الذى ما لبث أن استعمل صيغة (المخاطب) (لا تنكرى..) رداً على إنكارها وتنصلها، وصيغة المتكلم (إنى رأيت). تأكيداً وتقوية لشهادته على ما صنعت ليلى من عمل وما قدمته من فضل رآه واضحا مثل الصبح المضىء، ثم صيغة الغائب (لا يخفى الكريم..) التى تعزز ما رآه تعزيزاً موضوعياً، من حيث دلالتها على عمومية فكرة انكشاف العمل الجليل رغم اجتهاد صاحبه فى إخفائه عن طريق تلك العيون المكترثة التى تبذل جهداً مقابلا يتسم بالإخلاص والصدق .

وأما الحوار الضمنى فيستخلص من جملة (فتنصلت كذبا) و (فأجبتها..) إذا تفيد الأولى أن ثمة سؤلا طرحه الراوى على رفيقته قبل أن تنفى ـ تواضعا ـ العطاء الذى قدمته للأسرة، مثل: هل تصدّقت على الأسرة؟، وأن ثمة جوابا صدر عنها مثل: [لا .. لم أفعل]. بينما جاءت الجملة الثانية رداً صريحا على هذا الجواب غير الصريح . كما يستخلص الحوار الضمنى من الجملة «لا تنكرى فضلا...». التى تحتوى على سؤال آخر صادر عن الراوى غير معلن مثل: [هل أعطيت للأسرة أو تفضلت عليها؟]، على جواب منها مثل: [لم أعط أو لم أتفضل على أحد]، مما جعل الراوى يرد عليها بجملة (لا تنكرى فضلا...).

وأما «التلوين الزمنى الكاشف». فيظهر فى المراوحة بين «الآنىّ» الماثل فى الصيغة الغيرية (فتنصلت كذبا) الدالة على آنيّة الفعل لحظة تحرّك

الحدث، وبين «ماضى» الفعل الماثل فى الصيغة الغيرية (ولم يسبق لها قول افتراء) التى تبيّن: كيف أنه لم يعهدها كاذبة فى أى موقف سابق جمعهما. فقد أدى هذا التلوين الثنائى دوره فى الكشف عن «طبيعة الرفيقة» الخيرة وعن «تعميق» ربطنا بالمعنى الأساسى الذى يطرحه الشاعر.

وأما الظاهرة الثانية للتفاعل النشط الحركة فهى «تبادل التعامد والتقاطع الحركى» كما فى قصيدة (أنا والنفس والطريق) للشاعر محمود حسن إسماعيل التى يقول فيها[1] .

١ - إن دعاك العطر فامضي .. واتركيه لشذاه.

٢ - كم سكرنا من أماسيه وأشجانا ضحاه .

٣ - وزرعنا فيه أحلامًا طواها من طواه.

٤ - وشدوناه، وكنا نغما يشجى رباه .

٥ - ساحرا. يخجل لحن الطير فى الروض صداه.

٦ - وسهونا مرة فى الفجر .. لم نشرب طلاه.

٧ - فتوارى عن ليالينا، وخانتنا رؤاه .

٨ - فاشربى من عطرنا الآتى ولو طال لقاه .

فقد بدأ الشاعر أبياته بالصيغة الغيرية المخاطبة (دعاك) ليستحضر بها «مخاطبته» حتى يوجه إليها خطابه عن «العطر» أو «تجربة الحب» المنقضية

(١) محمود حسن إسماعيل: ديوانه: قاب قوسين، دار العروبة، القاهرة ط (١) ١٩٦٤ ص ١، ١١ .

التى خاضها كل منهما فى حياته قبل تعارفهما ولكنها تلحّ بين الحين والآخر عليهما. أى أنه قرن على جهة التبادل الفورى المخاطب أنت فى (دعاك) بالغائب الكائن فى لفظ العطر، المشار إليه بالهاء فى المتحدث عنه فى الفعلين (اتركيه) و (لشذاه) والمخاطب (أنت) الكائن فيهما، قاصداً بذلك إفادتنا بتحريض «مخاطبته»، وتحريض نفسه كذلك بتنحية ذكرى تلك التجربة المنقضية، تحريضا لا هوادة فيه لكونه مدعوما بصيغتى الأمر [امضى] و[اتركى].

وهنا يعمد الشاعر إلى توظيف «التقاطع» بالصيغة الذاتية الجماعية المؤطرة بالزمن الماضى، وهى الفعل المتصل بالضمير الدال على الفاعلين أو المتكلمين «سكرنا ـ زرعنا ـ كنا ـ سهونا ـ خانتنا»، والاسم المتصل بهذا الضمير [ليالينا ـ عطرنا]، ليدل بهما [الفعل ـ الاسم] على «ثنائية المعاينة» أو ثنائية «التشارك الخبرى» لتجربتين عاطفيتين خبراها فى الماضى، وما تزالان ماثلتين فى ذاكرتيهما، إذ يعانى منهما الاثنان، رغم توحدّهما بحب متبادل جديد. فقد آثر الشاعر التعبير بالصيغ الثمانى ذات الضمير (نحن) ليكشف عما فى نفسه، ويعرض نيابة عنها ما تشعر هى به تجاه ذكرى هاتين التجربتين ـ فكل منهما إذا ضمه المساء شعر بسكر السعادة، التى لا تلبث أن تتلاشى بنهار الواقع فيحل الشجن الحزين، وكل منهما إذا «زرع» فى تربة حبه أحلاما باستمرار علاقته بالآخر، وآمالاً فى استقرارها ـ فإن ثمة يدا قاسية تسارع إلى اقتلاع ما زرعاه، وتبدد حلم استنباته.

وعلى الرغم من أن كلا منهما كان قد أخلص فى تجربة حبة الرائعة،

فبدا هذا الإخلاص مثل نغم جميل ساحر يفوق غناء الطير ولحونه ـــ فإن هذا الحب قد تلاشى فجأة من قلب كل منهما لمجرد «سهو» أوخطأ عابر «فتوارى عن ليالينا» واختفى دون عودة «وخانتنا رؤاه».

ويخصص الشاعر الصيغة [عطرنا] ذات الضمير (نحن)، لتكون بمثابة إشارة قوية إلى «حب» جديد، يربط الاثنين هذه المرة، في مواجهة الحب الفاشل الهش الذى جربه كلاهما. فهذا الحب الجديد ليس سوى «عطر قوى» يجب الارتباط به والنهل منه «وإن طال لقاه»؛ لأنه الأبقى والأرسخ والأكثر ثباتا في مواجهة العواصف .

ولكى يعمق الشاعر هذه «الرؤية الأخيرة» لتكون واضحة لدينا ـ وظف أكثر من ضمير فى البيت الأخير «فاشربى من عطرنا الآتى ولو طال لقاه» إذ اشتمل على ثلاث ضمائر مختلفة، هى: (أنت) فى صيغة (فاشربى) المخاطبة، و(ونحن) فى عطرنا أو (نا) الدالة هنا على ثنائية التكلم، و (الهاء) فى صيغة (لقاه) إشارة إلى ضمير الغائب .

إن هذه الضمائر وإن جاءت متتابعة متوالية ـ فإنها تتسم بالتنوع الوظيفى، الذى يجعل قدرة أو طاقة التلقى لدينا فى حالة يقظة وانتباه. لأن الذهن سيكون عليه حينئذ أن يتقل بين الضمائر تنقلا سريعاً دون فاصل يفصل بين ضمير وآخر. خاصة أن هذا التنقل النوعى ناشىء عن حكم «حاسم آمر» بضرورة التخلى عن تذكر ذلك الحب الماضى، واستقبال هذا الحب الجديد الآنى والمستقبلى معا.. أفادته [أى هذا الحكم] «قوة الترتّب» الكائنة فى ربط «الفاء» بالفعل الآمر (اشربى)؛ فقد جاءت

الصيغة (فاشربى) المخاطبة متوافقة ومتسقة مع صيغة (دعاك) المخاطبة فى بداية البيت الأول من حيث كونها مقدمة لطرح دواعى «التحول»، الذى تم وتأكد بصيغة (فاشربى) فى بداية البيت الأخير . ليكون ما بين صيغة (دعاك) وصيغة (فاشربى) تقاطعات أو تعامدات ضمائرية، تولت الكشف عن بدايات التحول عن تلك التجربة لحب متقض ونهايتها، وبدء تجربة حب جديد مفعم بالثقة قادر على الاستمرار.

وأما الظاهرة الثالثة فهى : «تبادل الاستحضار والغياب». ونراها فى قصائد ونصوص شعرية كثيرة. منها قصيدة (براءة) للشاعر (أمل دنقل)[1] (ـ١٩٨٤). التى يقول فيها :

١ـ أحسّ حيال عينيك .

٢ـ بشئ داخلى يبكى .

٣ـ أحسّ خطيئة الماضى تعرت بين كفيك .

٤ـ وعنقوداً من التفاح فى عينين خضراوين .

٥ـ وحتى أين ؟

٦ـ تعذبنى خطيئاتى .. بعيداً عن مواعيدك .

٧ـ وتحرقنى اشتهاءاتى قريبا من عناقيدك .

٨ـ وفى صدرى :

٩ـ صبى أحمر الأظفار والماضى .

---

(١) أمل دنقل : ديوان مقتل القمر (الأعمال الكاملة) ـ دار العودة ـ بيروت ط (٢) ١٩٨٥ ص٤٧ ـ ٤٨

١٠ ـ يخطط في تراب الروح.

١١ ـ في أنقاض أنقاضي؛

١٢ ـ وأنظر نحو عينيك ؛

١٣ ـ فترعشني طهارة حب .

١٤ ـ وتغرقني اختلاجة « هُدْب ».

فقد وّظف الشاعر في هذا المقطع من القصيدة الضمائر اللغوية الثلاثة لبيان «مدى تأثير هذه المرأة في نفسه». فبدأ باستحضارها ليوجه إليها الحديث مستعينا بالصيغة الذاتية الدالة على المتكلم (أحسُ) وبالصيغة الغيرية الدالة على المخاطب (عينيك) في السطر الأول، ليوضح لنا عن طريق استحضارها قوة تأثيرها؛ إذ إنها تتصف بصفات النقاء والطهر والعفة والصفاء التي يفتقدها، مما جعله يشعر بالأسى والحزن والحسرة، ويحس بأن شيئاً يبكي بداخله أو في باطنه كما نرى في السطر الثاني. إن هذا الشيء ليس إلاّ «الضمير» الذي أيقظته الصفات ـ التي أوحت بها عينا هذه المحبوبة ـ فدفعه إلى سكب مشاعره الاعترافية التي بدأها بصيغة (أحس) الذاتية الدالة على المتكلم في بداية السطر الثالث .

وبدلا من أن يتواصل الاعتراف بهذه الصيغة ـ عدل عنها إلى الصيغة الغيرية الدالة على الغائب في بقية هذا السطر ... (خطيئة الماضي تعرت..)، فلم يقل مثلا (خطيئتي الماضية عرّتني..)، وذلك لرغبته في عدم إلحاق «صفة» النقص بذاته. لأن توظيف «ضمير المتكلم» في هذه الحالة ليس إلا زماً لنفسه لم يرده، وانتقاصاً منها لم يشأ إثباته لها، رغم أنه

فى موقف اعترافى يتوقع فيه التوجه الصريح المباشر، خاصة أنه سرعان ما اتجه بحديثه إليها مكملاً هذا السطر (... بين كفيك)، بصيغة المخاطب ليدل بها على القدرة الاستقطابية لهذه المحبوبة .

ولم يشأ الشاعر الإبقاء على هذه الصيغة وعاءً لمشاعره ـ فعمد إلى الصيغة الغائبة فى السطر الرابع «وعنقوداً من التفاح» يسجل بها إحساسه بالجمال الماثل (فى عينين خضراوين)، مؤثرا تنكير هذا التعبير. وكان بوسعه أن يعرّفه بوصله بكاف الخطاب، أو بأل المعرفة، لينسجم ذلك مع صيغة (كفيك) السابقة. ولكنه آثر ذلك حفاظا على سلامة الإيقاع من جهة، وعلى إكساب هذا التعبير صفة العموم والإطلاق، تحقيقا لسموّ هذه المحبوبة وإجلال جمالها وإعلائه، ورسم «صورة مثالية» لها لا ترتبط بالواقع المادى .

ولذلك ألجأته هذه المثالية إلى العدول عن الصيغة الغيرية (المخاطبة) إلى الصيغة الذاتية (المتكلمة)، لتكون وعاء اعتراف صريح بتضاؤل أخطائه، وتقزّم خطيئاته، وتوارى أحاسيسه المادية أمام قوة هذه المثالية الباهرة الضوء.. ومن هنا جاء اعترافاه فى السطر السادس (تعذبنى خطيئاتى ..)، والسطر السابع (وتحرقنى اشتهاءاتى ...) ــ ليبينا لنا أن «تكرار خطاياه» المعذبة ليس واردا فى حضرة هذا «الجمال المثالى»، وأن «احتراقه بشهواته» يتم أمام تأثير هذا الجمال المستحضر بصيغتى (مواعيدك) و (عناقيدك) الدالتين على المخاطب.

ويبدو أنّ تسليم الشاعر بضرورة استمرار المصارحة الذاتية ـ جعله ينسحب إلى داخله ليقدم المزيد من «الاعتراف الكاشف» بصيغة «التكلم البَوْحيّة»؛ وذلك فى السطر الثامن (وفى صدرى). ولكنه ما لبث أن عدل عن هذه الصيغة إلى «الصيغة الغيرية الغائبة». وهو يتحدث عن هذا الصبى الذى يستوطن صدره، عارضا ملامحه ومهمته الإجرائية وذلك فى السطرين التاسع والعاشر .

وقد جاء هذا العدول إلى الغيرية الغائبة ـ ليبدو الحديث عن الطفل محايداً، وكأن الشاعر يطرح رؤية عن شخص غريب غير معروف، رغم أن الحديث ليس إلا وصفاً لنفسه، وذلك لإيهامنا بموضوعية الحكى وحيادية الشعور، «وعمومية الفكرة». فبدلاً من أن يوظف ضمير المتكلم فيقول: «وفى صدرى أرانى أحمر الأظفار، أخطط فى تراب ورحى» ـ اختار صيغة الغائب ليجعلنا نحس بأننا أمام شخصية غريبة عنه، بقصد إثارة شوقنا إلى معرفة ما تعانى منه، ولإظهار «الصبا» أو الطفولة بمظهر «البراءة» الخالية من التجارب، المجردة من الخبرة بوجه عام ومطلق .

ولكنه عندما جعل هذا «الصبى» الممثل للبراءة فضوليا يبحث و«يفتش» وينُقّب فى نفس الشاعر أو روحه ـ عمد إلى تفسير هذه العمومية، وتوضيح هذا الإطلاق بخصوصية البحث والتفتيش والاستقصاء التى يلائمها التعبير بالصيغة الذاتية ذات الضمير المتكلم ــ فقال «فى أنقاض أنقاضى»؛ إذ هى القادرة الآن على إدخال المتلقّى إلى منطقة ذات الشاعر المنفردة، ولإبراز بَوْحه الاعترافى الكاشف عن انهيار هذه الذات التى تحوّلت أركانها إلى أنقاض متراكمة.

غير أن الشاعر ما لبث أن اتجه إلى هذه المحبوبة يخاطبها بقوله: «وأنظر نحو عينيك»، مدللاً على قوة حضورها واستمراره - كما بينا من قبل - بصيغة المخاطب «عينيك» مستهدفا مدى «استجابة» نفسه لتأثير عينيها، هذه الاستجابة التى دعته إلى التعبير بصيغة المتكلم فقال: «فترعشنى طهارة قلب. وتغرقنى اختلاجة هدب»، لقدرة هذه الصيغة على البوح بما يشعر به تجاه عينيها، والإفضاء الاعترافى بطهارتها وبراءتها بالقياس إلى نفسه المضطربة بالأهواء المادية، والنوازع الحسية .

ويمكن للفاحص أن يجد المزيد من هذه الظاهرة فى دواوين أخرى لهذا الشاعر؛ ففى قصيدة «سفر الخروج - أغنية الكعكة الحجرية» وفى (الإصحاح الأول) - يوظف الصيغ الثلاث توظيفا تتابعياً وتبادليا بعد التمهيد بوسيلة ندائية غرضها إعداد المسرح، أو تهيئة النفوس المتلقية للخبر محور القصيدة. وهو استفزاز الوعى المصرى[1]، واستنهاضه لمواجهة حالة الجمود أمام سطوة الخطر الإسرائيلى الذى تجسّد فى احتلال جزء كبير من التراب المصرى، وأجزاء أخرى من العالم العربى. خاصة أن «النهوض أو القدرة على المواجهة» ممكنة ومتاحة بفضل الرفض «الطلابى» الشهير لهذه الحالة ومصادمة الطلاب مع الشرطة فى عام ١٩٧٢م[2].

يقول طارحاً هذه الرؤية ببداية ندائية ذات صيغة مخاطبة استفزازية [3].

---

(١) أمل دنقل: ديوان : العهد الآتى : ضمن الأعمال الكاملة. ص ٢٧٤ .

(٢) د / عبد العزيز المقالح: مقدمة الأعمال الكاملة. ص ٢٩ .

(٣) ديوان: العهد الآتى ص ٢٧٤ .

١ـ أيها الواقفون على حافة المذبحه .

٢ـ أشهروا الأسلحه .

فالبدء بهذه الصيغة أفاد في «استحضار» طائفة متحفزة للعمل، مكترثة بما يجرى أمام أعينها من قهر وعَسْف، لتكون بهذا «الاستحضار» شاهدة على ما يريد أن يقول، وما يودّ توصيله إليها من «خبر» تشعر بأهميته وخطره لاتصاله المباشر بالكبرياء الوطنى والكرامة القومية .

إن هذا الخبر ليس سوى «همّ وطنى» تلائمه صياغة «بضمير الغائب»، تمنح الشاعر حينئذ حرية الحكى، ومرونة الوصف، وحركية التصوير، كما أنها تثير في نفوسنا الإحساس بالفضول، والرغبة في التعرف على هذا الخبر الخطير الذى ينساب في قوله:

٣ـ سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة.

٤ـ والدم انساب فوق الوشاح .

٥ـ المنازل أضرحه.

٦ـ والزنازن أضرحه .

٧ـ والمدى أضرحه [١].

فكما نرى ـ يتشكل الخبر من «عدة صور وصفية» كابية مؤطرة بأطر الموت والسقوط والدماء والأضرحة والعجز والفناء، ومقدمة بتلك الصيغة الغيرية الغائبة التى حققت ثنائية «فنية نفسية»، راجعة إلى أنه من

(١) ، (٢) السابق ص ٢٧٤

خلالها رصد الشاعر عددا من الصور رصداً متواليا، يمكن له أن يحدث تأثيرا فى النفوس المتلقية، باعتبارها وقائع ثابتة لا تقبل الزوال أو التغيير، ومن ثم يجب التمرّد عليها ومحوها بالإجراء المسلح فقال[1] .

٨ ـ فارفعوا الأسلحه .

ولذلك نجدُ الشاعر يعمد إلى التخلى عن التعبير بهذه الصيغة لاعتقاده بأنها قد حققت الغرض المرجوّ، وهو تهيئة المتلقى للاستجابة إلى دعوة الشاعر القاضية بضرورة مجابهة القهر ومواجهة التسلط والعسف، ومن ثم ناسب هذه التهيئة توظيف صياغة تجمع بين الغائب والمتكلم، إذ يقول الشاعر مستهدفا آذان تلك الطائفة المكترثة، التى يأمل فيها الاستجابة إليه، والتفاعل معه، والموافقة على اتباعه فى مسيرته المناوئة لسياسة تقزيم الوعى الوطنى يقول[2].

٩ ـ واتبعونى .

ويضيف إضافة اعتراف صادق بالتقصير والخذلان، وتصميم خالص على إبداء صدق المواجهة .

١٠ ـ أنا ندم الغد والبارحه .

١١ ـ رايتى عظمتان وجمجمه .

١٢ ـ وشعارى الصباح [3].

فقد وظف لهذه الإضافة الاعترافية صيغة ذاتية تلائمها، وتتوافق معها،

(١) السابق ص ٢٧٤ .

(٢) السابق ص ٢٧٤ .

(٣) السابق ص ٢٧٤ ـ ٢٧٥ . ويلاحظ هذا النهج فى مواضع أخرى من هذه القصيدة فى الإصحاحات ٣/ ٦ بصفحات ٢٧٦ ـ ٢٨٠ .

لأنها بَوح صادق (للأنا) في موقف لا ينفع فيه إلا الصدق، لأنه موقف محاسبة على «تقاعس التوجّه الوطنى» على المستويين الفردى والجماعى، ولأنه موقف إيقاظ واستنهاض للشعور الوطنى الذى يتحمل «الفرد» مسئولية إذكائه وتنشيطه، برفع راية «التصميم على التضحية حتى الموت»، وبالتحرك تحت «شعار» يذكر بالأمل، وينص على التفاؤل، ويستشرف آفاق المستقبل الباسم.

وكيف لا نتأثر بمثل هذه الإضافة الاعترافية الصادرة عن الشاعر، فهى ليست إلا تصريحاً بوحياً بأمر نعلمه، ونشعر به كلما شملتنا لحظة «المحاسبة»، والرغبة الصادقة فى إعلاء الشعور الوطنى. وليس هذا وقفا على أمة بعينها، بل تعلمه جميع الأمم المنافحة عن حريتها، المدافعة عن كيانها. إن الجميع يخوضون «المعارك» المعلنة والمضمرة، رغم شبح «الإخفاق» «والندم» ـ ما دام «الشعار» قائماً لا يغيب، يدعو إلى الذود عن التراب الوطنى والكبرياء القومى .

وتتعين الظاهرة الرابعة: فى «تبادل القوة والضعف»، والتى تتمثل فى توظيف الشاعر لصوتين فى القصيدة أو جزء منها، أول هذين الصوتين يتسم بالقوة حيث يعبّر عنه بالصيغة الذاتية الدالة على متكلم متفرد أو على متكلمين أو أكثر وذلك بواسطة «أنا» أو «نحن»، كما يعبّر عن بالصيغة الغيرية الدالة على مخاطب مفرد، أو مخاطبين فأكثر، وذلك بضمائر الخطاب المختلفة وهى (أنت ـ أنتما ـ أنتم ـ أنتن). وثانيهما يتصف بالضعف والخفوت، ويصاغ بالصيغة الغيرية الدّالة على غائب مفرد أو على غائبين أو أكثر بواسطة (هو ـ هما ـ هم ـ هن). وكل من الصوتين يصدر عن سبب فنى وينشأ بداع معنوى ونفسى.

حقا إنه يمكن لنا أن نقف على هذه الجدلية فى القصائد والأشعار التى كانت موضع الدراسة والفحص فى إطار الظواهر الفنية التى عالجناها منذ قليل. ولكن ثمة قصائد أو أشعاراً أخرى تمثل-فيها هذه الظاهرة مثولاً واضحاً وبارزاً، كما نرى فى قصيدة (رسالة إلى ابنتى)[1] للشاعر العراقى «هلال ناجى» التى تحفل بمشاعر ذاتية ـ وعامة تتعلق بمأساة نفيه مبعداً عن أسرته ووطنه، يقول واصفاً هذه المشاعر :

١ ـ أنا يا بُنيّة مُتعب أضْوى البُعادُ هدير لحنى

٢ ـ عينى على الفلذات لا أسطيع أحضنها بعينى

٣ ـ أبنيتى عاد الرقاد منابذاً قلبى وجفنى

٤ ـ وغدوت كالشّلو الطريح يتوه فى الظلمات ظنى

٥ ـ الله يعلم أننى كالطود للزمن المعنى

٦ ـ لولا صغار لم أزل أضنى لبعدهم وأضنى

٧ ـ يا ناعمين بموطنى، أوّاه من فرط التجنى

٨ ـ أيلام رب المكرمات وقد نبا سيف التمنى

٩ ـ علمتهم ضرب الحديد فضاع فى اللاهين فنى

١٠ ـ وتنكرت زمر الضياع لضارب فى كل متن

١١ ـ أبنيتى طلع الصباح وغابت النجمات عنى

١٢ ـ ورؤاكم حتى الرّؤى فرت مع الظلمات منى

---

(١) هلال ناجى: قصيدة «الفجرآت». منقولة من د . محمد غنيمى هلال : دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده. نهضة مصر . ط (١) القاهرة (د .ت) ص ٢٣٩ .

ففى إطار الإفضاء والبوح «بالمشاعر الذاتية». التى اكتسبت «فى مساقها من واقع حياة الشاعر جلالاً يسمو بها عن لوعات الحب المألوفة، لأننا نشعر أن حبّه لأهله ووطنه مأساة من داخل المأساة الكبرى، يشف فيها الحب الصغير عن الحب الكبير»[1] - فى هذا الإطار تتجلى فى الأبيات سمتا «القوة أو البروز» و «والضعف أو الخفوت»، تدلاّن على نوعيّة شعوره الذاتى أو استجابته النفسية تجاه حرمانه العاطفى من أسرته ووطنه :

فسمة «القوة أو البروز» مصوغة بالصيغة الذاتية التى تتمثل فى ضمير المتكلم الصريح (أنا) فى بداية البيت الأول (أنا يا بنية متعب). والمضمر فى صيغ (لحنى بـ ١) و(عينى - أسطيع - أحضنها - بعينى بـ٢) و(ابنيتى قلبى وجفنى بـ ٣)، (وغدوت - ظنى بـ ٤) و(وأننى بـ٥) و(أضْنى - أضنى بـ ٦)، و(بموطنى بـ ٧)، و(علمتُ، وفنّى بـ ٩) وأبنيتى - عنى بـ ١١) و(منى بـ ١٢)، كما صيغت هذه السمة بالصيغة الغيريّة الدالة على المخاطبين، وهى (رؤاكم بـ١٢).

إن أساس قوة هاتين الصيغتين هو حتمية ارتباط الشاعر بتجربته الفنية، حيث عاين جوانبها، وشارك فى تشكيلها مشاركة فعليه. وهو ارتباط يؤثّر فينا فنصدقه. وما علينا إلاّ أن نقرأ أو نستمع إلى صوته الشعرى المحمل بضمير المخاطب، لأنه ليس إلا نتيجة استحضار من قبل الشاعر يدخل ضمن تجربته المعاينة. فرؤية الشاعر لهؤلاء المخاطبين (من أسرته) دائمة ومستمرة بواسطة الذهن المكترث، وعن طريق الخيال الشديد الاهتمام، رغم استحالة اللقاء بهم بسبب النفى والإبعاد.

---

(١) د / محمد عيسى هلال . المرجع السابق ص ٢٠

ولكن صوت الشاعر ما يلبث أن يخفت ويضعف حين يتناول بعض عناصر التجربة، وذلك بتوظيف الصيغة الغيرية الدالة على ضمير الغائب ليعبر بها عن «حالة أسرته» التى فارقها منذ وقت طويل، فبدت غير واضحة أو مغطاة بضباب كثيف. وهذا يعنى ضعف الأسباب، ووهن الوسائط التى تربطه بها، مما لا يجعله ذلك معاينا لتجربة تلك الحال، ولا مشاركا فى إبقائها مجردة من الضباب خالية من الغموض. ومن ثم جاء تناوله «لصغاره» فى البيت السادس، و«لمستغلى وطنه» فى البيتين السابع والثامن، سواء أكانوا أجانب أم مواطنين، و«لمن علمهم الحرية» فتنكروا له فى البيت التاسع و«للضائعين من أبناء وطنه» الذين تنكروا لما صنعه من أجلهم فى العاشر ـ جاء تناوله لهذه العناصر خارجيا لا يتصل بباطنه على نحو عميق، ولا يصور حقيقة التياعه ولهفته فى غربته، على عكس ما نجد فى استعمال «الصيغة الذاتية» العاكسة بقوة لهذه الحقيقة، أو الصيغة الغيرية المخاطبة التى أفادت الالتياع واللهفة على جهة البروز المؤثر .

الظاهرة الخامسة : «تبادل الوجود الخارجى والوجود الداخلى للصيغة».

ولا يضير شاعرنا أو غيره أن تكون بعض الصيغ أعمق وصفا وأقوى تأثيراً من صيغ أخرى خفيفة الوصف ضعيفة التأثير، لأن الصيغ القوية البروز تتولى مهمة نقل الشعور الباطنى المثار بوقع إحساس الشاعر بمأساته الخاصة، على حين تكتفى الصيغ الضعيفة البروز بالإشارة إلى المأساة العامة التى تذكى الشعور العاطفى، وتبقى على توتره وتحفزه. وهذا يعنى أن كلا منهما يكمل الآخر. كما أن «المأساة الخاصة والعامة تدعم كلتاهما

الأخرى، ومن ثم نحس بجلال التجارب»[1]، كما رأينا في هذه الأبيات والأبيات التي تجري مجراها في التناول أو النهج، لشعراء كثيرين معاصرين ينتمون إلى مختلف الاتجاهات والمذاهب، التي ينتصر بعض شعرائها للأداء الشكلي التقليدي، ويتشيع بعضهم الآخر لحركات التجديد الأدائي، المتعددة الجوانب الواسعة التجارب.

فقد عمد إلى ذلك علي محمود طه في أغلب قصائده. مثل: راقصة الحانة[2] و«الحية الخالدة»[3] و«الله والشاعر»[4] و«القمر العاشق» و«التمثال»، و«الموسيقية العمياء»[5] ، وغيرها من القصائد، فيبدأ «الموسيقية العمياء» بهذا المقطع الرباعي[6] .

---

(١) السابق ص ٢٤٠ .

(٢) علي محمود طه: ديوان زهر وخمر، ضمن ديوان (علي محمود طه) ـ دار العودة بيروت ط(١) ١٩٧٢ ص ٥٠٩ .

(٣) ديوان: أرواح وأشباح ضمن ديوان (علي محمود طه). دار العودة بيروت ط(١) ١٩٧٢ ص ٤٠١ .

(٤) ديوان ليالي الملاح التائه، ضمن ديوان (علي محمود طه) دار العودة بيروت ط (١) ١٩٧٢ صـ ٨٧ .

(٥) ديوان : الملاح التائه ـ ضمن ديوانه السابق صفحات ٢٣١ ، ٣١٣ ، ٢٤٠ .

(٦) السابق ص ٤٣٠ . قدم الشاعر لهذه القصيدة مبينا مناسبتها وسبب كتابتها فقال: «كان الشاعر يتردد على «ألفتيا» أحد مطاعم القاهرة الشهيرة بموسيقاها شتاء عام ١٩٣٥، وكانت تترأس الفرقة الموسيقية به حسناء دلماتية تعزف على القيثار، وكانت على جانب من الرقة والجمال، فلا يخيل لمن يراها أن القدر قد أصابها في عينيها، فحرمها نعمة الإبصار، فلما وقف الشاعر على حقيقة حالها، أوحى إليه جمالها الجريح بهذه القصيدة.

١ـ إذا مـــا طـــاف بالأرض شعـاع الكوكـــب الفضى

٢ـ إذا مـــا أنـت الريـــح وجاش البــرق بالومــض

٣ـ إذا مـــا فتـــح الفجـــر عيــون النرجـس الغـض

٤ـ بكيـــت لزهـــرة تبكـــى بدمـــع غيـــر مرفـــض

فقد وظف الشاعر فى هذه الأبيات صيغتين أولاهما «غيرية» دالة على غائب أو ذات حكى خارجى، وتشمل الأبيات (١ ـ ٣) . وثانيتهما «ذاتية» دالة على متكلم أو ذات حكى داخلى، ويتعين فى البيت الرابع والأخير. أما الأولى فقد حشد خلالها أربع صور هى «ضوء القمر الذى ينير الأرض»، «والريح العاصفة التى تحدث صوتا يشبه الأنين». و«والبرق الذى يومض الكون بومضات متقطعة ومتتالية»، و«الفجر الذى يؤثر ظهوره فى النرجس فتتفتح عيونه وأكمامه وأوراقه».

وعلى الرغم من أن هذه الصور ذات «وجود خارج» عن نفس الشاعر لكونها متواليات مرئية شائعة ـ لكنها تتصل اتصالا مباشراً بها، من حيث أنها تشكل توالياً ضاغطا مؤثراً يستهدف إحداث استجابة «نفسية» لدى الشاعر، يكون لها «وجود داخلى» فيها، خاصة أن المعنى المستخلص من كل صورة واحد وهو «التأثر البصرى» بها. ومن ثم جاء توظيف «الصيغة الثانية الذاتية» مناسبا، حيث يكون من الطبيعى أن تكون نتيجة هذا التوالى المادى استثارة الشجن العاطفى للشاعر الذى صاغها بصيغة الأنا (بكيت لزهرة تبكى) قاصداً ببكائه ـ هذه «الموسيقية» التى حال فقدها للبصر دون رؤية هذه «المبصرات» المادية.

إن الشاعر بتوظيفه هاتين الصيغتين قد عقد صلة وثيقة بين ما تدل عليه الصيغة الغيرية، والصيغة الذاتية، أو بين «الوجود الداخلى، والوجود الخارجي؛ بين الصورة التى فى النفس، والصورة التى فى الحياة، بين عالمين: عالم المشاهد الخفية، وعالم المشاهد المرئية»[1]،إذ إن هذه الصلة تكشف عن موقف الشاعر النفسى من «العيون الضريرة» فى هذا الوجه الجميل الذى تشيع صاحبته بفنها المبدع وموسيقاها الجميلة ـ الجمال والبهاء؛ فقد أثارت خياله العيون المظلمة إثارة حزن وأسى وحسرة؛ فانطلق يوظف «مفردات ضوئية» تجلت فى صور مضيئة وهى: «شعاع القمر، ووميض البرق، وضياء الفجر»، لكى تكون تعويضا عن «الفقد والحرمان». ومواجهة لما أثارته تلك العيون المظلمة من مشاعر وأحاسيس حركية عالية التوتر .

وعلى الرغم من وثاقة الصلة بين هاتين الصيغتين ـ كما نرى ـ لكن تظل الصيغة الذاتية أكثر قوة لأنها مترجمة عن «الحس الباطنى»، إذ هى كما ذكرنا ذات «وجود داخلى»، على حين أن الصيغة الغيرية تبقى على «خفوتها» ووهنها منفردة، لأن وجودها خارجى، ولن تكتسب قوتها إلا باقترانها بالصيغة الذاتية اقترانا معللاً، على النحو الذى تحقق حين وقفنا على الصلة الوثيقة، والعلاقة الترابطية التى وثقب وربطت بينهما.

وتبدو الظاهرة السادسة فى «تبادل الظهور والتوارى»، وذلك فى غير قصيدة، كما نرى فى عدد من قصائد الشاعر فاروق شوشة، مثل قصيدة

(١) أنور المعداوى: على محمود طه الشاعر والإنسان. وزارة الثقافة ـ العراق ط(٢) ١٩٨٦ ص ١٢٣ .

«الرحلة فى بحار العشق» التى يقول فيها[1]:

١ ـ تسافر؟،

٢ ـ هذا زمان القرار،

٣ ـ زمان الذين يروحون لا يرجعون،

٤ ـ زمان الذين يقيمون لا يبرحون،

٥ ـ زمان جميع النوايا،

٦ ـ فعجّل،

٧ ـ وخل الطريق وراءك.

إن الشاعر عقب طرح السؤال على نفسه بالصيغة الذاتية يسائلها عن إمكان السفر والرحيل عن مغريات العالم المادى وذلك فى السطر الأول (تسافر؟) ـ عمد إلى توظيف الصيغة الغيرية ذات «الوجود الخارجى» فى السطور (٢ ـ ٥)، محدداً فيها ملامح هذا الوجود التى ليست إلا مسوغات تحريضية تتعين فى: «حركية الإرادة أو الفعل التصميمى لاتخاذ قرار الرحيل»، و«تفضيل من يغادرون» البقاء الدائم فى الموطن المختار لتميزه، و«سلبية» من آثر الإقامة الدائمة رغم الدعوات إلى التخلى، و«تضارب النوايا وتعارضها».. وقد عرضت هذه الملامح بصيغة الغائب «الخافت» على اعتبار أنها «ثوابت» عامة لا تختص بأحد

(١) فاروق شوشة: ديوان فى انتظار مالا يجىء، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الأول ـ القاهرة ط (١)١٩٨٠: صـ ٣٤١، ٣٤٢.

بعينه، إلا فى حالة إحداثها الأثر النفسى أو إثارتها لشتّى الأحاسيس والعواطف.

فقد نجحت هذه المسوغات فى إحداث حركة فى نفس الشاعر شكلت لنفسها «وجوداً» قويا دفعه إلى اتخاذ قرار الرحيل، الذى استدعى صياغته بالصيغة الغيرية الدالة على المخاطب «المجرد» من نفسه، الذى أملى عليه هذا القرار بصيغتى (عجل) (وَخلّ الطريق وراءك) اللتين جاءت حركتاهما المحتملة نتيجة طبيعية لهذه المسوغات الملحة المحرضة ، ومن ثم آثر الشاعر المضى فى «الطريق» ، المفعم بأصوات الداعين إلى التحلى عن مباهج الدنيا ومفاتنها . وسواء نفذ شاعرنا مستجيبا لهذه الأصوات أو لم ينفذ - فإنه بقراره هذا قد تمكن من توجيه طاقته النفسية والروحية إلى مغالبة تلك المباهج والمفاتن، واستعداء قدراته الواعية على تجاهلها والتخلى عنها .

وتنجلى الظاهرة السابعة وهى «تبادل الباطن والظاهر». فى «تعميق بعض شعرائنا لهذه الجدلية»، حيث يستغلون فى أشعارهم المسوغ الخارجى بوصفه عاملا يثير مشاعرهم الباطنية التى تشكل وجوداً فاعلاً، كما نرى فى قصيدة (أنا والمدينة)[1] للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى، العاكسة لحالة من «الضياع الطامح نحو الرفض والتمرد» يقول :

(١) أحمد عبد المعطى حجازى ديوان مدينة بلا قلب. دار الكتب العربى - القاهرة ط (٢) ١٩٦٨

١ - هذا أنا ،

٢ - وهذه مدينتى،

٣ - عند انتصاف الليل.

٤ - رحابة الميدان والجدران تل،

٥ - تبين ثم تختفى وراء تل،

٦ - وريقة فى الريح دارت، ثم حطت، ثم ضاعت فى الدروب،

٧ - ظل يذوب ،

٨ - يمتد ظل،

٩ - وعين مصباح فضولى ممل،

١٠ - دست فى شعاعه لما فررت،

١١ - وجاش وجدانى بمقطع حزين،

١٢ - بدأته، ثم سكت.

١٣ - من أنت يا .. من أنت؟ ،

١٤ - الحارس الغبى لا يعى حكايتى،

١٥ - لقد طردت اليوم.

١٦ - من غرفتى،

١٧ - وصرت ضائعاً بدون اسم،

١٨ - هذا أنا،

١٩ - وهذه مدينتى.

فقد بدأ هذه الأبيات ببداية ذاتية استعمل فيها صيغة المتكلم المفرد، وذلك في السطرين (١،٢)، مشيراً إليها باسمي إشارة، مرة إلى نفسه وأخرى إلى مدينته، قاصداً «تقديم» كل منهما إلينا لكي نتمكن من مشاهدة الملامح العامة المتعلقة بهما. ولم تكن أداتا الإشارة (هذا ، وهذه) والمشار إليهما، إلا رغبة صادقة في دعوتنا إلى الوقوف أو التعرف على حالي الشاعر ومدينته، بهدف كسب اهتمامنا بهما وتعاطفنا معهما، وتصديقنا لما يحدث لهما من أحداث ويحيطهما من مشاعر مختلفة.

ولذلك جاءت الصور واللوحات النوعية ابتداءً من السطر الثالث إلى السطر التاسع - محددات واقعية وأدلة فعلية على ما أوحى به التقديم «هذا أنا، وهذه مدينتي». فثمة صورة «الجدران» التي تقف كالتل أو كالتلال المتراصة بعضها وراء بعض «لتشعر الإنسان بحقارته وضآلته حين يقيس نفسه إليها»[١]، وثمة صورة «الوريقة» التي تحملها الرياح، ثم تلقيها على الأرض، ثم تتلاشى في الدروب دون أن يأبه لها أحد، فهي صورة «لتفاهة الإنسان وضياعه»[٢]. وثمة صورة «الظلال» السريعة الزوال. وأخيراً تتجلى صورة «العيون» المراقبة دائماً التي «تصنع بنظراتها سياجاً من الجدران حول الإنسان (الشاعر) تسجنه فيه»[٣].

وقد عمد الشاعر إلى صوغ هذه الصور بالصياغة الغيرية، لأنها تشكل وجوداً خارج النطاق النفسي للشاعر، إذ هي «ثوابت» تتوالى على ذهنه

(١) د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة - دار الثقافة - بيروت ط (٢) ١٩٧٢ ص ١٥٠ .

(٢) السابق ص ١٥٠ .

(٣) السابق ص ١٥٠ .

كما تتوالى على أذهان غيره من الناس. ورصدها على هذا النحو «الخارجى» يجعلها مألوفة لنا، نعتاد رؤيتها بوصفها كيانات لا حياة بها، لا تتبدل ولا تتغير، ومن هنا كانت إمكاناتها خافتة وطاقاتها «ضعيفة»، بالقياس إلى «الصيغة الذاتية» البارزة.

وعلى الرغم من خفوت هذه الصور وضعفها ـ لكنها بوردها على الذهن المكترث قد امتلكت «التوالى» الباعث على الحركة، التى أسهمت فى تشكيل «حركة» مقابلة ذات «وجود قوى» فى نفس الشاعر، فرض ـ الوجود ـ «صيغة ذاتية» ذات ضمير المتكلم القادر على وصف حركية هذا الوجود العامر بعواطف التوتر نتيجة توالى هذه الصور، الحافل بمشاعر التمرد على استمرارها.

وقد ظهر ذلك فى الأبيات (١٠ ـ ١٧). حيث صيغت تلك العواطف والمشاعر فى صيغ قوية هى صيغتا: (دست) و (مررت) فى السطر العاشر، اللتان تفيدان حدوث حركة عنيفة مضادة للقيد العبودى، أو لحصار السياج الجدارى الذى فرضته تلك «العيون الفضولية»، وصيغة (وجدانى) فى السطر الحادى عشر، التى تدل على حركية الانطلاق الشعورى فى مواجهة «القهر» الذى تتبناه قوة تسلطية يؤذيها من يبشر بروح جديدة واعية، وصيغتا (بدأت) و(سكت) فى السطر الثانى عشر، إذ دلت الأولى على قوة تصميم الشاعر على التغنى، أو إعلان رفض أية قوة متسلطة، ودلت الثانية على «السكوت» أو القبول المؤقت لإرادة تلك القوة حتى يتبين الشاعر حقيقة النداء الصادر إليه (من أنت يا .. من

أنت؟). فإذا عرف حقيقته، فإن صيغ (حكايتى) فى السطر الرابع عشر و(طردت) فى الخامس عشر و(غرفتى) فى السادس عشر، و(صرت) فى السابع عشر ـ تضمنت قوى معارضة لهذا الصوت المعارض الذى يكتفى بالصياح دون أن يدرك معاناة الشاعر فى هذه المدينة القاسية، التى أفقدته بقسوتها «السكن» الآمن وجردته من اسمه.

وهنا يعلو صوته معاتباً ومفكراً ولائماً وغاضباً: يشير خلال صوته المرتفع إلى حاله وحال مدينته (هذا أنا .. وهذه مدينتى)؛ فقد أبت عليه المدينة أن تستقبله وتؤمنه، لأنه لا مكان له فيها، وعليه أن يعود من حيث أتى، وعليه أن يقبل؛ فما صادفه من صور قد أنكرها لم يكن سوى «وقائع فى حياة المدينة لا يمكن إنكارها وقيامها»[1].

ومن البين أنه فى ضوء هذه الظواهر السبعة، أن «التنقل أو التبادل الضمائرى» يمكّن الشاعر من أن يكشف للمتلقى عن الجوانب المختلفة للتجربة الشعرية التى يتناولها، إذ يمنحه «التنقل» أو «التبادل» حرية الحركة فيها، ومرونة أدائها، كما أنه يوسّع مساحة إدراك المتلقى لما يتلقاه، فقد يستغلق عليه فهم دلالة موضع فى القصيدة بضمير معين، ولكنه سرعان ما يتضح له من خلال صيغة ذات ضمير مغاير أكثر قوة وأشد بروزاً.

* * *

(١) السابق ص ١٥١.



المبحث الثالث

الأداء الشعرى

بين السرد الخبرى والوميض التساؤلى

المبحث الثالث

الأداء الشعرى

بين

السرد الخبرى والوميض التساؤلى

(١)

ثمة قصائد عديدة فى شعرنا المعاصر يطرح فيها أصحابها معانى بأسلوب «استفهامى» أو «تساؤلى» يسطع وسط الأداء الخبرى، أو يتقدمه، أو يجىء متأخراً عنه. وقد يتخذ مكانه فى الصياغة الكلية على نحو متناوب أو تبادلى: وهو فى جميع الأحوال يعكس قدرا من «التوتر الحركى» الذى يكسب الصياغة الحيوية، ويمدها بطاقه مؤثرة فى نفس المتلقى، خاصة إذا كان هذا الأسلوب متجاوزاً «المعنى الأصلى» الذى تواضعت عليه اللغة. وصار يؤدى «معانى أخرى تفهم من سياق التركيب، ومن القرائن والأدلة والإشارات الواردة فيه(١)». أى أننا سنتوقع معنى إضافيا للصيغة الاستفهامية يرتبط ـ بالطبع ـ بالموقف

(١) د حسن البندارى فنون علم المعانى فى النصوص النثرية والشعرية مكتبة الأنجلو المصريه. ط (٢) ١٩٩٩ ص ٧١

الشعورى المندرج تحت الأداء اللغوى.

وعلى هذا فإن «الصيغة الاستفهامية» قد تفيد معنى جديدا كتعظيم الشيء - مثلاً - وإجلاله وإكباره على نحو ما تحقق فى قول طرفه بن العبد، الذى طرح استفهاما دالا على معنى متحرر من المعنى الحقيقى - عقب الصيغة الخبرية التى تعنى بامتداح ناقته الصبورة النشطة:(١)

على مثلها أمضى إذا قال صاحبى ألا ليتنى أفديك منها وأفتدى

وجاشت إليه النفس خوفا وخاله مصابا ولو أمسى على غير مَرْصدِ

إذا القوم قالوا مَن فتى؟ خِلتُ أننى عُنيتُ فلم أكسل ولم أتبلدِ

فقد دلت الصيغة فى البيت الثالث على اعتزاز قومه بقدرته على مواجهة الصعوبات والمخاطر،وثقتهم بعدم توانيه عن إجابتهم عند الطلب(٢). وقد تفيد الصيغة «التحسر» كما نرى فى قول محمود سامى البارودى فى رثاء زوجته(٣)

يا دهر فيم فجَعْتنى بحليلة كانت خلاصة عدتى وعتادِى

إن كنت لم ترحَمْ ضنَاى لبُعدها أفلا رحمتَ من الأسى أولادى

فقد أراد الشاعر بالصيغة الاستفهامية فى البيتين إظهار التحسر(٤)،

(١) طرفة بن العبد: ديوانه، تحقيق : د . على الجندى. الأنجلو المصرية ط (١) ١٩٥٨ ص٤٥.

(٢) الأعلم الشنتمرى: الشعراء الستة - مختار الشعر الجاهلى تحقيق: مصطفى السقا، نشر البابلى الحلبى بمصر ط (٤) ١٩٧٤. : ص٣١٤ - ٣١٥.

(٣) البارودى : ديوانه تحقيق وشرح محمود المنصورى القاهرة ٣٨/١.

(٤) د . عبد العزيز عرفة: من بلاغه النظم العربى. عالم الكتب. بيروت ١٩٨٤ص ١٠٨.

ودعوة الناس إلى مشاركته الحزن والأسى على رحيل، لا سيما أن الصيغتين جاءتا على نحو «تبادلى» مع الوصف الخبرى لأثر رحيل هذه الزوجة على حياته وحياة أولاده.

(٢)

وفى إطار هذه الدلالة التجاوزية لصيغة الاستفهام، والحركة التبادلية بينها وبين الصيغة الخبرية - جاءت قصائد وأشعار تدعم ذلك وتقويه وتفيد معانى عديدة مثل «الحسرة» والشجن، والتمرد والقلق العاصف، والاحتمالات، والتعنيف الذاتى. وعلى ذلك فإبراهيم ناجى فى قصيدة «العودة»(١) يوقف الرؤية الخبرية، التى صاغ بها البيت الأول والشطر الأول من البيت الثانى(٢) - ليطرح هذا السؤال فى الشطر الثانى منه:

.... كيف بالله رجعنا غرباء؟

لقد جاء هذا السؤال تعبيراً عن معنى يستنكر فيه إحساسه الآنى بالغربة أمام هذه الدار (أو هذه الكعبة) التى كانت تعرفه جيدا، فقد شهدت «طوافه» حولها، «وصلاته» بها «وسجوده» فيها زمنا طويلا. لقد أوقف هذه الخبرية المجازية الدالة على قوة ارتباطه بتلك الدار وعمق وفائه لها - بتساؤله الانفعالى والمفاجئ، لا ليفيد المتلقى أنه يستفهم عن حاله التى وصل إليها بسبب افتراقه عمن أحبها - وإنما «لإنشاء معنى جديد إضافى»(٣) وهو : تعجبه واستنكاره، لإحساسه بالغربة والضياع، في

(١) إبراهيم ناجى . ديوانه . دار العودة. بيروت ١٩٨٠ ص١٣ .

(٢) هذه الكعبة كنا طائفيها والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء؟
ديوانه ص١٣

(٣) فنون علم المعانى ص ٧٢

حضرة مكان كان مسكوناً بتلك الحبيبة. وهذا يعنى أن سياق هذا التعبير هو الذى أضفى على التساؤل «شعاعا يتلوّن بلونه، ويتزيا بزيه»(١).

وقد استبد بالشاعر إحساس عارم ضد هذا التجاهل «المجازى» الذى قابلته به هذه الدار فى الأبيات (٣ ــ ٥) من هذه القصيدة(٢):

٣ـ دار أحلامى وحبّى لقيتنا فى جمود مثلما تلقى الجديدْ

٤ـ أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا يضحك النور إلينا من بعيدْ

٥ـ رفرف القلبُ بجنبى كالذبيح وأنا أهتف يا قلب اتئدْ

فتساءل قائلا (لم أعدنا؟) ضمن البيت السادس، على لسان الدمع والماضى الجريح(٣).

٦ـ فيجيب الدمعُ والماضى الجريح لم عُدنا؟ ليت أنا لم نعُدْ

وهو سؤال احتجاجى على عودته إلى مكان يتنكر له ويتجاهله.

ويبدو أن الشاعر قد أراد لهذا الاحتجاج أن يتواصل بغرض تعميق الإحساس بعدم جدوى البقاء؛ فجعل كلا من «الدمع» و«الماضى» يحمّله مسؤولية العودة وحده. وذلك فى البيتين (٧, ٨)(٤).

٧ـ لم عدنا ؟ أو لم نطو الغرام وفرغنا من حنين وألمْ؟

---

(١) د . بكرى شيخ أمين البلاغة العربية فى ثوبها الجديد ، دار العلم للملايين. بيروت ١٩٧٩م ص ١٠١ .

(٢) ديوان ناجى ص ١٣ .

(٣) السابق ص ١٣ .

(٤) السابق ص ١٤ .

٨ ـ ورضينا بسكون وسلام وانتهينا لفراغ كالعدم؟

فلم تكن هذه العودة من منظور شاهديه إلا خرقا لاتفاق، وتراجعاً عن قرار سبق الشاعر أن اتخذه، وأشهد عليه حواسّه المنظورة وغير المنظورة ـ وهو «التسليم التام بموت حبّه، وتلاشى غرامه القديم». ولذلك ينتفى الداعى إلى تذكّر هذا الحب، كما ينتفى المسوغ لاستحضار المحبوب الذى كان يشغل هذه الدار التى أدركت حواسه تنكرها وتجاهلها له. ومن ثَمَّ يكون من الطبيعى الآن أن تنداح فى قلب الشاعر عواصف «غضب» عنيف يخالطها «استنكار» حادّ، عبّر عنها الشاعر بصيغة التساول الاستفزازى.

ويلاحظ أن الشاعر نوّع هذا التساؤل ليحقق المزيد من الإثارة أو الاستفزاز لنفس المتلقى، وليكشف عن مدى استجابته لعواصف الغضب والاستنكار، فقد كرّر السؤال (لم عدنا؟) فى بداية البيت السابع، بعد أن أورده فى حشو الشطر الثانى من البيت السادس. وكما نرى فإن التساؤل فى الموضعين عن شىء واحد محدد وهو «السؤال عن علة العودة» التى ما كان ينبغى أن تتم فى الأصل، وفى هذا التكرار تقوية وتزكية لهذا المعنى.

ولكن الشاعر ما لبث أن طرح سؤالاً ثانيا ـ ابتداء من حشو البيت السابع، وحتى نهاية البيت الثامن ـ يستفهم به عن أكثر من أمر، ليكون الاستفهام حينئذ «تعدديا»، لأنه يستفهم عن أربعة أحوال متوالية هى : «طىّ الغرام»، و«الفراغ من مشاعر الحنين المؤلم». و«الرضا فى سكون بالأمر الواقع»، و«الوصول إلى مرحلة الإحساس بالفراغ الموحش الخالى

من الحياة» ـــ مريدا بهذا التعدد «التأكيد على عمق إحساسه بالقهر»، و«تصعيد» إحساس المشاركة لدى المتلقى. ثم يعمد الشاعر إلى الصياغة الخبرية فالطلبية على نهج تبادلى فى باقى القصيدة(١).

ويتمثل «التمرد» فى قصيدة حامد طاهر «الرحلة إلى القصر المهجور» التى سلم فيها بحتمية اختفاء «نجمة المساء» رمزا لإقراره باستحالة عودة الحركة إلى القصر، لاستحالة وجود الحبيبة به الآن وفى المستقبل. فقد استجاب لصوت داخلى بمراجعة موقفه من هذه القصر، الذى لا يعدو أن يكون «طللا» غير واعد بشىء، خاصة أن نفسه قد امتلأت بمشاعر التمرد عليه. فهو أولاً وأخيراً مجرد طلل مهما احتوى من ذكريات مبهرة جميلة. وقد استدعت هذه المراجعة النفسية «صيغة طلبية استفهامية» تلائم مشاعره الثائرة، وتزيدنا معرفة بموقفه من هذه التجربة. فقال:(٢).

لكن ... إلى متى يظل هكذا بلا قرار
نداؤك الذى يعانق الصدى؟
وهل تلوح الشمس فى المساء مرتين؟
لكى تعيش خلف وهم قلبك العنيد
منتظرا أن يرفع الموتى رؤوسهم،
وأن تصافح الأحياء من جديد؟

---

(١) انظر الأبيات (٩ ــ ٢٩) بصفحات (١٣، ١٤، ١٥) من الديوان . حيث يتم فيها التبادل بين الصيغتين تبادلاً يكشف عما يكمن فى كل صيغة.
(٢) حامد طاهر : ديوان حامد طاهر، القاهرة ١٩٨٤ ص ١٧١ .

فكما نرى نجد أن هذه الصيغة الطلبية المتمثلة، فى أداتى الاستفهام: «متى» فى السطر الأول، و«هل..» فى السطر الثالث، وما يتعلق بهما من معان قد استفهم عنها ــ نجد هذه الصيغة قد أتت استجابة للمراجعة النفسية التى بدأها الشاعر بالحرف الاستدراكى «لكن» فى مستهل السطر الأول، دالا به على ضرورة إعادة النظر، وإدامة التفكير فى موقفه الوجدانى الذى بنيت عليه القصيدة، ومريدا به فى نفس الوقت ــ وقف «التيار الاستسلامى»، الذى جعله خاضعاً لهذا القصر، الذى لا يتعدى كونه طللا، أو أثرا غير مفيد.

وهذا يعنى أن قناعته بما كان يعتقده أصبحت قابلة للفحص والنظر والمراجعة. ولذا جاءت صيغة الاستفهام الأولى (إلى متى..) عقب الحرف الاستدراكى لتؤكد شكوكه، وضعف اعتقاده بما كان يراه جديرا بتواصل المعاناة واستمرارها، خاصة أن هذه الصيغة قد بينت ــ فى إطار جملتها الطويلة ــ عدم جدوى قصر النداء على هذا الطلل؛ فنداؤه الذى يوحى بارتباطه بمن كان يقطن هذا القصر ــ ليس إلا مجرد صدى فى واد لا يسمعه غيره.

وقد عززت هذا المعنى المتراجع ــ الصيغة الثانية (وهل تلوح الشمس..) بجملتها المطولة التى تنتهى بها القصيدة ــ لأنها تدل على معنى إضافى فنى هو «الاستبعاد» الذى يعنى «عدم توقع المستبعد ما يتعلق به(١)» كما أنها تفيد إحساس الشاعر بحتمية الفقد. فإذا كان من

(١) فنون علم المعانى : ص ٧٤

الأمور المستبعدة أن تظهر الشمس فى الليل المظلم ــ فإن حبيبته التى كانت تقطن القصر ــ لن تعود إليه، ومن ثم فإن الانتظار غير مفيد، إلا إذا أمكن للحياة أن تدب فى الأموات فينهضون من قبورهم. وهذا يعنى أن الشاعر قد قرَّ قراره على رفض الخضوع والاستسلام لهذه التجربة بقلب متجاوز، ووجدان مغاير جديد.

وقد تنشط الأسئلة الاحتجاجية بداخل الشاعر نشاطا عارماً، فيعمد إلى استهلال القصيدة بالصيغة الاستفهامية الدالة على موقف بعينه؛ كما نرى فى قصيدة «العاشق والزمن الملتهب(١)» للشاعر الكويتى «محمد الفايز» الذى عمد فيها من خلال التبادل الصيغى إلى طرح «إحساس بالقلق العاصف» يقول(٢):

١ - ماذا ستفقد منها لو تغادرها ؟ وما طراوتها لولا جآذرهـــا ؟

إن البدء بالتساؤل الثنائى فى الشطرين ــ يعكس «تجمعا لمشاعر متزاحمة» تختص بموقف الشاعر من الحياة، وتتعلق بوجوده فى الدنيا. وهو تجمع ليس بالغريب على من يخلص التأمل، ويصدق النظر العميق. ومن منا لم تؤرقه الأسئلة الملحة عن سبب وجوده، ومستقبله، ومصيره المحتوم، وغير ذلك من الأسئلة الملحة الباحثة دائماً عن إجابات مقنعة قد نحصل عليها فنتخلص من أرقنا، وربما تنتهى حياتنا دون إجابة مقنعة. ولذلك ــ فى الحالة الأخيرة ــ تنشط مشاعر الاحتجاج التساؤلى، دليلاً على تمكن القلق واستبداد الأرق بنا على مصيرنا المحتوم.

(١) مجلة الدوحة القطرية ع ١٢٦ ــ يونيو ١٩٨٦ صـ ٨٣ .
(٢) السابق صـ ٨٣ .

وفى ضوء هذا عمد محمد الفايز فى استهلاله إلى طرح تساؤله على نفسه ـــ الذى «يتعلق بما يفقده» من الحياة إذا غادرها، «ويتصل بما تحفل» به الحياة من زيف. وقد علل لتساؤله الثانى فى البيت الثانى تعليلاً حكائياً وظف له الصيغة الخبرية، فقال(١):

٢ ـ رمت بك الريح فيها والرياح لها مهابط ولها أيضاً معابرها

ليبين بها أنه لم تكن له إرادة فى اختيار العيش فى هذه الحياة الزائفة، ولكن من حسن حظه أن بقاءه فيها غير خالد؛ فسرعان ما يرغم على تركها كما أرغم على المجىء إليها، ولكن عليه رغم ذلك واجب المشاركة والتفاعل. وإذا كان هذا موقفه الذى ينبغى أن يتخذ، وأن يحتذى ـــ فإن الواقع يظهر القاطنين فيها غير مدركين لحقيقة ما يعتنقه. ولذلك تنطلق من «التجمع الشعورى» دفقة أخرى متسائلة توجه إليهم العتاب واللوم؛ فيقول(٢):

٣ ـ مالى أراهم كأنى لا أرى لهم حساً وليس لهم كأس وسامرها؟

فالصيغة عتابية فى إطار استفهامى، تعاتبهم على هروبهم من «تأمّل» هذه الحقيقة، وتلومهم على ضعف مشاركتهم وقلة تفاعلهم، وندرة اكتراثهم بما يحدث فى الوطن من متغيرات سريعة تتصل بالسلم والحرب.

وحين احتاج الأمر إلى تعليل وصفى لحالهم عمد إلى الصيغة الخبرية وذلك فى الأبيات (٤ ـــ ١١)(٣). التى يقول فيها:

(١) السابق ص ٨٣ .

(٢) السابق صـ ٨٣ .

(٣) السابق صـ ١٣

٤ ـ لم أدر عنهم ولكنى رأيت لهم منازلا زجمت أو قلّ ناصرها

٢ ـ كأنّ أمواتهم غزو تقمّصهم وفيهمُ الفتنة الكبرى وناشرها

٦ ـ ولستُ أنكر أن القادمين إلى تلك القرى أممٌ شتى عساكرها

٧ ـ تخالط الناسُ حتى صار كلهم عشيرةً أو بها ذابت عشائرها

٨ ـ تعيش كل حروب الناس أو حُشرت بنا الحروب جميعا أو مصادرها

٩ ـ وصارت الأرض كالبيت الذى عتقت جدرانه أو بها شىءٌ يخامرها

١٠ ـ كأننا نتخطى ألف مرحلة بساعة لستَ تدرى ما أواخرها

١١ ـ يهددون بحرب وهى قائمة إن الحروب كثيرات محاورها

فقد رصدِ فى هذه الأبيات صور التخاذل، واللامبالاة، والعدوانية، التى أضافت إلى التجمع الشعورى» مزيدا من القوة، فاندفعت منه دفقة تساؤلية ثالثة حملها البيت الثانى عشر(١):

١٢ ـ ماذا جنى الوردُ كيما يحرقوه وما جنت حدائقه أو قال طائرها؟

ليدين بها الشاعر الجناة الذين مارسوا «العدوان» على كل ما هو جميل وبديع، فلم تسلم من عدوانهم الحدائق والورود، الرامزة للجمال والصفاء. ومما جعل لهذه الدفقة قوتها المؤثرة ــ أنها جاءت ثنائية كما نرى بالأداتين (ماذا) و (ما). ثم يختم الشاعر قصيدته بالأبيات (١٣ ــ ١٥)(٢) مراوحاً بين الصيغة الطلبية فى البيت التالى:

(١) السابق صـ ٨٣ .

(٢) السابق صـ ٨٣ .

١٣ ـ ياراجما بيت سلمى فى قذائفه وناسفا دور جارات تجاورها

والصيغة الخبرية، التى عنيت برصد «عزوف» العالم المتحضر المعاصر عن الحروب، والتعصب، و«التفرغ» لإشغال المنطقة العربية بالصراعات والحروب(١).

١٤ ـ تجاوز العالم الآتى رواسبكم وشبها فيكم حربا يحاصرها

١٥ ـ والفكر للناس تشذيب لما تركت رواسب ومفاهيم يعاصرها

وتتفق قصيدة (سيدة الفوضى) للشاعر العراقى «على جعفر العلاق» مع القصيدة السابقة، فى أنها تبدأ بصيغة طلبية متسائلة، تصدر عن «تجمع شعورى» بنفس الشاعر، حافل بالقلق والتوتر، مما دفع بعض نقاد هذه القصيدة إلى وصْفها بأنها «قصيدة الأسئلة والحيرة»(٢)، التى تتأسس على تجربة «ذات فى حالة حوار شعرى مع الوجود»(٣)، ويعزز ذلك أن توظيف الصيغة الخبرية على نحو تبادلى مع الصيغة الطلبية ـ يدل على حركية الاحتمالات» التى تنشأ عادة عن التحاور النفسى مع ظواهر الوجود المرئى. يقول الشاعر(٤).

١ ـ من أين جاءت

٢ ـ هذه السيدة ؟

(١) السابق صـ ٨٣ .

(٢) محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات نقدية فى الحديقة الشعرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط(١) ١٩٨٩ صـ ١١٠ .

(٣) السابق ص ١٠٠ .

(٤) النص منقول من المرجع السابق ص ١١٠ ـ ١١١ .

٣ ـ ألم يَصحُ فى وجهها عاذل؟

٤ ـ ألم تخف من ريحنا الباردة؟

فقد دعاه «التجمع الشعورى» إلى تقديم القصيدة بأسئلة ثلاثة متنوعة: فثمة سؤال عن «المكان» الذى أقبلت منه هذه السيدة، وثان: عن مدى «تقبّل وجودها»، والموافقة على حلولها فى حياتهم، وثالث عن مدى «صلابتها» أمام حالة الجمود أو التبلد التى واجهها.

وإذا كان هذا «التنوع الاستفهامى» صدى «للتجمع الشعورى» ــ فإن هذا التنوع قد شكل إحساساً نشطا فى نفوسنا يدعو إلى التعرف على هوية هذه السيدة ودلالة وجودها، وذلك بصياغة تتوافق مع دعوة هذا الإحساس النشط، بحيث تكون مفسرة لوجودها، وكاشفة عن حقيقتها، ومن ثم جاء قول الشاعر فى السطور (٥ ــ ١٥)(١).

٥ ـ نشهد أنا ما رأينا هوى.

٦ ـ مثل هواها.

٧ ـ قيل ألقت بها

٨ ـ قبيلة، ألقت بها مركبٌ مطارده.

٩ ـ أو قيل ألقت بها سحابة خفيفة صاعده.

١٠ ـ يقال أو قيل ولكنها

١١ ـ أشاعت الفوضى.

---

(١) المرجع السابق ص ١١ ــ ١١١

١٢ ـ كما تشتهى

١٣ ـ وأجرت الريح كما تشتهى.

١٤ ـ وأيقظت قطعاننا كلها.

١٥ ـ وأشعلتنا دفعة واحدة.

فالصياغة المتوافقة مع إحساسنا هى «الخبرية» التى تشكلت من معارف نوعية، بعضها يتعلق باعتراف جماعى بحب هذه السيدة، وبعضها الثانى يتصل بعدم الحاجة إلى معرفة المكان الذى أتت منه، وبعضها الثالث يعنى بصورة التغيير التى نشأت عن وجودها. وهى صورة حركية تحريكية، أيقظت المشاعر النائمة، ونبهت القلوب الخافية، ودفعتنا فى الوقت نفسه إلى البحث فى حقيقة هذه السيدة، وما ترمز إليه من قيم، وما تحمله إلينا من دلالات مختلفة: «هل هى امرأة، أم ثورة، أم حالة شعورية، أم تجربة ميتافيزيقية؟»(١). من الصعب الأخذ بدلالة واحدة من هذه الدلالات، ولكن من اليسير فى المقابل أن نقول: إن هذه الدلالات المختلفة تعادل ما يثيره الشاعر فى قصيدته من احتمالات هادفة مقصودة؛ ذلك أنه «يصنع منها يقينه الفنى(٢)» الذى «يسكن الحواس والوجدان معا(٣)».

وقد انعكست هذه الاحتمالات على «التجمع الشعورى» المتولد لدى الشاعر، فاندفق تساؤل أخير صاغه الشاعر بقول يعبر به عن صوت خارج عن نطاق الشاعر وجماعته، ربما كان هاتفاً داخليا، ولعله صوت مراقب

---

(١) السابق ص ١١١

(٢) السابق ص [illegible]

(٣) السابق ص ١١١

مكترث، رأى أن هذه السيدة الزائرة قد فشلت فى مهمتها: يتساءل الصوت:

١٦ ـ من أين جاءت تلكم السيدة؟

إذ السؤال على هذا النحو الذى يستهدف ــ مرة أخرى ــ التعرف على مكانها الأصلى ـ يوحى بفشلها، وتحولها دون وعد بالعودة، فقد:

١٧ ـ قالت وداعا.

ومن غير التفات إلى الحالة التى مازالت باقية.

١٨ ـ ثم لم تلتفت لريحنا المهمومة الباردة.

لتكون هذه النهاية الخبرية بمثابة دعم للمعنى الذى أوحت به الصيغة التساؤلية الأخيرة، وهو تبدد الاحتمالات، ومثول اليقين بفشل المحاولة التى قامت بها هذه السيدة.

وقد يعمد الشعراء إلى محاسبة الذات وتعنيفها وصب أحاسيس اللوم والعتاب عليها من خلال جدلية الإخبار والتساؤل. كما نرى فى قصيدة «خمسون(١)» للشاعر السعودى «غازى عبد الرحمن القصيبى»، الذى يبدأها بسرد خبرى ذاتى يتحدث به إلى نفسه يراجع معها «استمرار» معاناته التى تتجسد فى «حركة واسعة» لا تحدها حدود، ولا تعترضها سدود. يقول فى الأبيات (١ ــ ٤)(٢):

**١ ـ خمسون تدفعك الرؤيا فتندفـــعُ		رفقا بقلبك كاد القلبُ ينخلـــعُ**

(١) غازى القصيبى : مجلة إبداع المصرية ، ع ٤٣، مارس / إبريل ١٩٩٠ ص ٣١ ــ ٣٣.
(٢) السابق صـ ٣١ .

٢ ـ من الفيافى التى آبارها عطش   إلى البحار التى شطآنها وَجَعُ

٣ ـ وأنت فى أذرع الإعصار متكئ   على الرياح فما ترسو .. ولا تقع

٤ ـ خمسون ما بلغ السارى ضحى غده   ولا الغيوم التى تخضيه تنقشع

ففى هذه الأبيات يعنى الشاعر بمخاطبة ذاته «بسرد خبرى وصفى» لحركتها الواسعة، يتضمن محاسبة لها لا تخلو من «اللوم والعتاب»، أو «التعنيف الذاتى»، لفقد السيطرة على نفسه، فتركها تتطرف فى طموحها دون مراعاة لطاقتها المحدودة. وهذا التعنيف ليس سوى حديث خاص أو مناجاة نفسية Interior Monologue هدفها الإفضاء أو البوح بما يتردد فى نفسه تجاه الحركة الواسعة الطموحة.. ولكن الشاعر ما لبث أن عمد إلى توظيف «الصيغة الاستفهامية» فى البيتين (٥ ـ ٦) توظيفا فنيا فيقول(١):

٥ ـ أما تعبت؟ فإن القوم قد تعبوا   ألا رجعت؟ فإنّ القومَ قد رجعوا

٦ ـ هلا استرحت؟ فأقرانُ الصبا هدأوا   هلا غفوت؟ فأنضاء السرى هجعوا

باعتبار أن هذه الصيغة التى تكررت أربع مرات ـ صدى لإحساسه الغاضب، لأنه قد حمل نفسه بأثقال تفوق طاقتها وقدرتها ، وباعتبار أن الصيغ الأربع قد جاءت معللة مفسرة، لتوحى الصيغ من ثم باحتجاج مكرر يتوافق فى شدته مع الإحساس الغاضب الذى امتلأت به نفسه، فالصيغة (أما تعبت؟) معقبة بأن غيره ممن كانوا يجاورنه فى طموحه قد أصابهم التعب والوهن، فتدل الصيغة وتفسيرها على عتاب عال النبرة..

(١) السابق صـ ٣١

وصيغة (ألا رجعت؟) الداعية إلى إبطاء الحركة الطموح ـ عللها الشاعر بعودة هؤلاء الذين جربوا مغادرة الوطن فترة من الزمان، سعياً وراء تحقيق مجد شخصى أو عام ـ ليراجعوا نفوسهم فى قرار المغادرة والرحيل، فكانت جملة (فإن القوم قد رجعوا) السردية الخبرية ـ متوافقة مع تلك المراجعة الذاتية.

ولم تكن صيغة (هلا استرحت؟) ـ المعللة بجملة ذات سرد خبرى [فأقران الصبا هدأوا]، وصيغة (هلا غفوت؟) ـ المفسرة بالجملة السردية الخبرية [فأنضاء السرى هجعوا] ـ إلا معادلاً لغوياً لتوتر نفسى، تمكن من الشاعر، يدل على مشاعرضجرة، وأحاسيس ملولة من مواصلة السير فى «طريق» يغص بصورة رديئة ترتسم فيها الصراعات والمعارك، والقلاقل ويعلوها متابعات نشطة لحالات الصعود والهبوط، المتعلقة بذات الشاعر، وبذوات غيره(١)، لاسيما أنه أخيراً يصغى إلى صوت يناديه محبب إلى نفسه، ويدعوه إلى ارتياد «طريق آخر» يطمع فى نيل ما يحفل به من اطمئنان دائم، وصفاء متواصل، وسعادة خالدة(٢).

اتخمت من زهرة الدنيا وزخرفها ولم يعد بسوى أخراك لى طمع

---

(١) السابق صفحات ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ . الأبيات (٧ ـ ٢٩) .

(٢) السابق صـ ٣٣ .

الفصـل الثانــى

الإبداع القصصى

المبحث الأول

تكوين القصّ الفني

في

قصة دنيا الله

المبحث الأول

تكوين القص الفنى

فــى قصــة دنيــا اللــه

(١)

يحفل الواقع الأدبى المعـاصر بدراسات غـير قليلة تصـدت للبحث فى فن القـصـة القـصـيـرة العـربيـة. ورغم أن هذه الـدراسـات تعكس بحق اجتـهادات واسـعة ومـؤثرة، لكنها تنضـوى تحت حقـيقـة لا يمكن للنظرة المتأنية أن تقف منها موقف الصمت، أو التجاهل: حقيقة «الوقفة البعيدة» عن النص القـصصى موضع التنـاول؛ فهى لا تتحـمل مشـقّة الخوض فى مجاهله لاستنطاقه، وسبر خفاياه، لاستظهار عالمه الداخلى. وهى بذلك قد وقـعت فى أسـر مـفـهـوم مـريح عنـى بالبـحث عن قـضـايا القـاص «وأيديولوجيـاته»، أو برصْد عناصر فنية لنص غائب عن عـينى القارىء، أو بتحليل غير كاف لنص مثبت.. وفى كل هذه الأحوال وغيرها، لم تكن لدى أنصار هذا المفهوم شجاعة الاعتراف بظلم النص القصصى بهذا الجهد المريح.

وفى تقديرى أن استنطاق النص القصصى ـ بل أى نص أدبى يكون عن طريق مثوله، ثم الالتصاق المخلص به والتفاعل معه، بغية الإحساس الكامل بدلالاته، والوعى الحقيقى بعلاقات اللغوية المشتابكة، ووصف هذه العلاقات وصفا «معادلا»، لا يستعين بما هو خارج عن هذه النص.

وحينئذ لن تكون حصيلة قراءة القصص المختلفة بهذا المفهوم واحدة، فلكل قصة صوتها الخاص وعطاؤها المنفرد؛ إذ إن هذا المفهوم ليس من مهمته تقعيد القواعد الحاسمة، ولا رسم الخطوط التحكمية، ولا وضع مبادئ محددة لا يمكن تجاوزها، على نحو ما يتبين من تصدى بعض النقاد المعاصرين لنقد العمل الأدبى(١).

ولتحديد ما أعنيه، وتوضيح ما أقصد إليه، أعتمد على قصة دنيا الله لنجيب محفوظ، التى نشرها في عام ١٩٦١(٢)، واستهل بها مجموعته الثانية(٣) (دنيا الله) التى صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٦٢.

---

(١) د . محمود الربيعى قراءة الرواية (نماذج من نجيب محفوظ). دار المعارف ط أولى ١٩٧٤، ومقدمة كتاب حاضر النقد الأدبى. دار المعارف ط أولى ١٩٧٥، وقراءة الشعر ـ مكتبة الزهراء ط أولى ١٩٨٥ والناقد العربى فى مفترق الطرق: مجلة العربى (الكويت) عدد فبراير ١٩٨٦ والنقد الأدبى وما إليه دار غريب . القاهرة ٢٠٠١.

(٢) انظر: ملحق الأهرام، العدد (٢٧٠٧٥) بتاريخ ٢٧/١/١٩٦١م

(٣) المجموعة الأولى هى (همس الجنون): نشرت عام ١٩٤٧ وليس عام ١٩٣٨ الذى تشير إليه قائمة مؤلفات الكتب المثبتة فى كل كتاب له. ويؤيد التاريخ الأول (٤٧) سبب وتصريح، أما السبب فهو اشتمال هذه المجموعة على عدة قصص تقع أحداثها فى زمن لاحق لتاريخ نشرها، عى نحو ما نجد فى قصة (بذلة الأسير)، التى تصور موقفاً ==

والواقع أن مجموعة دنيا الله(١)، على الرغم من توالى اثنتى عشرة مجموعة قصصية بعدها وهى: (بيت سيىء السمعة (١٩٦٥)، خمارة القط الأسود (١٩٦٦)، تحت المظلة (١٩٦٩) حكاية بلا بداية ولا نهاية (١٩٧١)، شهر العسل (١٩٧١)، الجريمة (١٩٧٣)، حكايات حارتنا (١٩٧٥)، الحب فوق هضبة الهرم (١٩٧٩)، الشيطان يعظ (١٩٧٩)، رأيت فيما يرى النائم (١٩٨٢)، التنظيم السرى (١٩٨٤)، صباح الورد (١٩٨٧). على الرغم من ذلك فإنها (أى دنيا الله) ـ مازالت محور اهتمام المتأمل فى الإنتاج القصصى القصير عند نجيب محفوظ، وذلك لسببين:

الأول: هو أنها تكشف عن هموم عديدة متنوعة، ناشئة عن «الوَقع القدرى» على شخصياتها، التى عمدت إلى مواجهته بالتمرد الإيجابى، الذى الذى ينتهى فى الغالب بالتخلّى الصوفى. وهذه الهموم التى جسدتها تلك الشخصيات، لا تتوجه فقط إلى إنسان البيئة المصرية، بل تتوجه أيضاً إلى إنسان البيئات الأخرى، عربية كانت أو غير عربية؛ فَقُرّاء قصصه من غير المصريين وجدوها معبرة عن بيئتهم، ومعاناتهم وطموحاتهم وهمومهم(٢)، ولذلك اختص هذه المجموعة بالاشادة بيان

== أثناء الحرب العالمية الثانية، التى انتهت عام ١٩٤٥م. أما التصريح، فقد أدلى به نجيب محفوظ نفسه. مبينا أن همس الجنون ظهرت عام ١٩٤٧ لأول مرة، وأن حكاية نشرها عام ١٩٣٨، إنما هو تصرف شخصى من الناشر! (انظر د. حمدى السكوت. مجلة الثقافة العربية ليبيا ـ عدد نوفمبر ١٩٧٥ ص ٩ ـ ٣١). وكتابى فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية ط. الثانية، ١٩٨٨ ص٣٦٤ ـ (انبيليوجرافيا).

(١) مكتبة مصر ـ الطبعة الثالثة ١٩٦٣.

(٢) انظر نص التصريح الذى أدلى به د. سليمان الشطى لصحيفة الأخبار المصرية بتاريخ ١٩٨٨/١١/٢.

الأكاديمية السويدية، الخاص بحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل فى الآداب لعام ١٩٨٨ (١).

والثانى: هو أنها تمثل استئناف الكاتب نشر قصصه القصيرة بعد توقف عن كتابتها دام خمسة عشر عاما، أى منذ أن نشر قصة «قتيل برىء»(٢) عام ١٩٤٦.

(٢)

تبدأ قصة دنيا الله هكذا : «دبت الحياة فى إدارة السكرتارية بدخول عم إبراهيم الفراش. فتح النوافذ واحدة بعد أخرى. ومضى يكنس الحجرات الواسعة بلبّ شارد ودون اكتراث. واهتز رأسه بانتظام وبطء، وتحرك شدقاه كأنما يلوك شيئا. فقلقت تبعاً لذلك منابت الشعر الأبيض فى ذقنه وعارضه. أما صلعته فلم تكن بها شعرة واحدة. وعاد إلى المكاتب ينفض عنها الغبار ويرتب الملفات والأدوات. ثم ألقى على الحجرة ـ الإدارة ـ نظرة شاملة. ثم نقل بصرة بين المكاتب وكأنما يرى شخوص أصحابها، فلاح الارتياح فى وجهه حينا والامتعاض حينا، ومرة ابتسم ثم ذهب وهو يقول لنفسه. الآن نذهب لإحضارة الفطور»(٣).

عند تأمل البناء اللغوى لهذا المقطع الافتتاحى، نجده قد اعتمد على وحدات فعلية تامة التكوين مكتملة النسيج، فبدت كل وحدة مستقله

(١) انظر بيان الأكاديمية السويدية فى صحيفتى الأهرام والأخبار بتاريخ ١٤/ ١٠/ ١٩٨٨.

(٢) انظر القصة فى مجلة كليوباترة ـ عدد (٣) بتاريخ ١٩٤٦/٩/٩، وفن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ (الببليوجرافيا) ص ٣٧.

(٣) مجموعة دنيا الله ص ٦.

لاتفتقر إلى سند من أخرى تجاورها «دبت الحياة.. فتح النوافذ.. ومضى يكنس... الخ». وايراد الوحدات على هذا النحو يجعلها موسومة بالتوالى أو التعاقب السريع اللاهث والانفصال الظاهر، وإنما كانت فى مجموعها تعكس معنى وحداً يتكشف عقب الفراغ من قراءة المقطع.

وقد تأسس هذا النوع من التوالى على دقة اختيار الوحدات الصغيرة المفردة، وهى الأفعال المقترنة بالفاعلين، حيث اختيرت الوحدات التصعيدية أى التى تحمل طاقة الحركة والتوثب؛ فالفعل «دب» فى بداية الوحدة الأولى «دبت الحياة ....» يمثل الحركة والشروع فى التصرف، وهو ينطوى ـ هنا ـ على عنصرى «العنف والمفاجأة». وبعد الدبيب تأخذ طاقات الأفعال التالية لهذا الفعل ـ وجهة النمّو والتصاعد، ولهذا فكلٌ من الفعل «فتح» فى الوحدة الثانية: «فتح النوافذ واحدة بعد أخرى» والفعل «مضى» فى الوحدة الثالثة: «مضى ينكس الحجرات الواسعة بلب شارد ودون اكتراث» قد عمل على بقاء الحركة نشطة متوثبة من جهة أن الحركة الفاعلة قد استمرت فى العمل سواء فى فتح النوافذ ـ حيث أجرى فتح «واحدة بعد أخرى» ـ أم فى عملية الكنس التى تمت «للحجرات» «الواسعة»، فالفتح تم لعدد أو جمع، والكنس تم لعدد أو جمع أيضاً، وكلا الجمعين قد وصف وصفا دالا على إمكانية الحركة التى لا تظهر إلا بتعدد الحركة الفاعلة المتعدّية إلى النوافذ، وإلى الحجرات الواسعة كما تبين.

وهكذا الشأن فى الفعلين «واهتز»، و«تحرّك»؛ فكلاهما تصعيدى، وكلاهما حافظ على تواصل الحركة. ومن ثم فقد آثر الكاتب استخدام

الفعل «قلق» فى الوحدة التالية: «فقلقت تبعاً لذلك منابت الشعر الأبيض فى ذقنه وعارضه». لما لهذا الفعل من طاقة تلائم الاهتزاز والتحرك، وهى التوتر.

ومما جعل لهذه الوحدات وظيفتها التصعيدية هو دلالتها على الزمن الماضى، الذى يتجاوز البطء المتمثل فى الوحدة الدالة زمنيا على الحاضر أو المستقبل بحكم اقتضاء كل منهما للنظر والتأنى، ومن هنا قد تبدو الأفعال (يكنس) فى «مضى يكنس..» و(يرتب) فى «وعاد إلى المكاتب ينفض عنها الغبار ويرتب الملفات..» ـ لدلالتها على الزمن الحاضر ـ قد تبدو دخليلة علي نص مال برمته إلى الاعتماد على الزمن الماضى، الذى ساعد على توالى الحركة وتقدمها.

ولكن مجىء هذه الأفعال بصورتها الحالية عقب الفعلين «مضى..» و«عاد..» ـ قد سلب منها هذه الدلالة الحاضرة، وثبت لها الدلالة الماضية التى ناسبت ما سبقها وما لحقها من وحدات. لا سيما أن هذه الأفعال المضارعة بحكم وظيفتها النحوية قد وقعت أحوالاً للحركة الفاعلة وقت القيام بالعمل اليومى.

ويمثل التحديد لدور الوحدات المفردة حال اقترانها بالحركة الفاعلة ـ وظف الكاتب الوحدات الأخرى فى هذا المقطع مثل: ألقى ـ نقل ـ لاح ـ ابتسم ـ ذهب، لتعمل على تصعيد الحركة داخل الوحدات الكبرى، وتسمها بالتوتر غير المعلن، فتوحى نتيجة لذلك بعمل ما، أو تجعلنا نتوقع إجراء حتميا تنهض به الشخصية المركزية؛ فالتوتر الحركى للوحدات المفردة العاملة فى نطاق الوحدات الكبرى، كان وراء التعبير وتواصله بهذا

القدر من السرعة الملحوظة، التى تسمح بالتوقف قصداً إلى التأمل، ومن ثم قد يوصف التعبير بأنه ليس إلا مسحاً خارجياً لحركة الحدث منذ بدايته، لكننا إذا أنعمنا النظر وجدناه قائماً على حالات «عدم المبالاة»، و«فقدان الاكتراث»، و«تبدد التركيز»؛ فقد «مضى يكنس الحجرات الواسعة بلب شارد ودون اكتراث». وهى حالات إذا أصيبت بها الشخصية الفنية وغير الفنية ــ عمدت إلى التنقل البصرى السريع بين جزئية وأخرى.

ويقوى من هذا الشكل المتميز، «الوحدات الكلامية» الواردة على ألسنة موظفى حجرة الإدارة ــ التى أعدها عم إبراهيم ــ بعد أن أرسل بكشف المرتبات إلى الخزانة المالية لصرفها وإحضارها لهم كما هو متبع فى موعد الصرف الشهرى... جرت هذه الوحدات على النحو التالى:

يقول لطفى وهو يقرأ جريدة الأخبار :

١ ــ ستكون السنة نهاية العالم.

ويقول المدير فى التليفون مخاطبا رئيسه:

وهل يخفى القمر؟.

ويتساءل سمير:

٣ ــ لماذ نشقى بالزواج والأبناء؟ ها هو شاب يقتل أباه تحت بصر أمه.

ويتساءل أحمد ·

٤ ــ ما فائدة روشتة إذا كان الدواء غير موجود بالسوق؟.

ويعود لطفى مؤكداً

٥ ــ صدقونى . نهاية العالم أقرب مما تتصورون.

ويقول المدير لحمام :

٦ ــ جهز الملف ١ـ٣ ١٣٠ عام (١).

إن كل وحدة كلامية ــ كما نرى ــ تبدو منفصلة عن الأخرى انفصالا لا يتيح لنا أن نصف الموقف الحوارى كله بافتقار «عنصر الكشف، أو التوضيح» الذى يعمل على فهم كل موقف حوارى وإضاءة جوانب الحدث، أو أبعاد الشخصية. فهل يعطيناهذا المثلب الظاهرى الحق فى الحكم على تزيد هذه الوحدات التى تنتقص حينئذ من فنية القصة؟

إننا نظلم النص لو بادرنا بتقرير هذا المثلب الظاهرى، لأن ثمة رابطاً غير منظور يجمع هذه الوحدات وهو: «القلق» بمستوييه الخاص والعام، ولم يكن الفصل بينها إلا تعبيراً غير ملفوظ عن حس فنى، عمل على إثارة عدة موضوعات كبيرة دالة قدمت بسرعة، هى فى الواقع عدة «هموم» أدركها عم إبراهيم، لكثرة ورودها على مسامعه، وشكلت حركته بوصفه شخصية مركزية، ودفعته إلى غاية غير معروفة الآن على الأقل.

لقد توالت الموضوعات المثيرة على شيخوخة الرجل تواليا مؤثراً: فالوحدة الأولى: (ستكون السنة نهاية العالم) مثلث قمعاً شديداً لأى أمل يغيّر من حاله، فكيف يمكن له الانتظار والدمار الشامل يوشك أن يقع ؟ والوحدة الثانية: (وهل يخفى القمر؟) دعمت السابقة وأذكتها، فزادت من إحساسه بالقمع، فمن أين له بأى أمل إذا كان مديره يواصل نفاق

(١) السابق ص ٧

الرؤساء؟، وما فائدة حياة لا تجلب سوى الشقاء والعقوق؟ ـ الثالثة ـ، وكيف يأمن لعالم قاس يتحكم حتى فى أرواح المرضى؟ ـ الرابعة ـ، وإن الانتظار لبارقة أمل ضرب من الجنون مادامت نهاية العالم أقرب مما تتصورون ـ الخامسة ـ، وتأتى الوحدة السادسة والأخيرة: جهز الملف ١ـ٣/ ١٣٠ عام ـ لتكون بمثابة باب أحكم إغلاقه فى وجه الرجل. فعم إبراهيم إذن مواجه بتواليات عاصة دفعته إلى أن يتخذ وضعاً متأهبا، يدافع به عن وجوده المهدد، وكيانه المقموع، فيختفى بمرتبات الموظفين هارباً إلى جهة غير معلومة.

وثمة وحدات كلامية أخرى تتوالى بسرعة بعد أن تنبه الموظفون إلى اختفاء عم إبراهيم، توالت الوحدات هكذا: ـ

«قال أحمد من بين الملفات:

١ ـ الرجل تأخر لماذا تأخر؟

وذهب إلى الخارج وعاد وهو يقول:

٢ ـ لا أثر له! ماذا أخره؟ الرجل المخرف!

وفقد أحمد صبره فخرج ثم عاد وهو يقول:

٣ ـ أخذ الكشف منذ ساعة كاملة، فأين ذهب هذا المجنون؟ فسأله لطفى·

٤ ـ هل قبض هو مرتبه؟

فأجاب محتدا.

٥ ـ نعم. قالوا لى ذلك عند شباك صرف الخدم السايرة.

٦ ــ لعله ذهب يتسوق .

٧ ــ قبل أن يسلمنا الماهيات؟ !

٨ ــ لا تستبعد ذلك. إنه يأتى كل يوم بجديد!

ويقول مصطفى :

٩ ــ تصوروا أنه سرق فى الطريق!

ويقول لطفى :

١٠ ــ أو وقع له حادث؟ »(١).

لا أظن أننا نجد صعوبة في الوقوف على ترابط الوحدات الكلامية هذه المرة، وذلك لامتلاك هذه الوحدات خاصية النمو، وإمكانية الكشف والتوضيح على جهة المباشرة والصراحة؛ إذ عرف ــ الآن ــ اختفاء الرجل، وتولد في النفوس المتحاورة يقين ــ أخذ ينمو ويتطور ــ بأن الرجل عمد هذه المرة إلى خداعهم.

ولكن أظن أن من الضرورى الاعتصام بالتأنى عند قراءة هذه الوحدات حتى يمكن تلمس سبب التوالى السريع لها؛ إننا نرى الوحدات الكلامية المفردة هنا معروضة بصيغة استفهامية، بل إن هذه الصيغة تتكرر. «الرجل تأخر. لماذا تأخر؟»، لا أثر له. ماذا أخره؟»، «أين ذهب هذا المجنون؟». ونرى وحدة أخرى بصيغة الرجاء المشوب بالاستفهام. «لعله ذهب يتسوق»!. وبصيغة التعجب المتضمن للتساؤل. «إنه يأتى كل يوم بجديد!. تصوروا أنه سرق فى الطريق أو وقع له حادث!»

(١) السابق ص١٠٩.

إن تقديم الوحدات الحوارية على هذا النحو يجعلها تمضى فى نفس الوجهة التعبيرية التصعيدية، حيث الاستفهام غالب، والتعجب مثار، والقلق يعكس رد الفعل أمام الحادث الغريب، وهى تواليات ناتجة عن حالة «توتر عالية»، تدفعنا إلى الاقتراب خطوة من فكرة أننا نتعامل مع شخصية غير عادية، تتحرك حركة غير عادية، ونتوقع أن تكون لغتها غير عادية. غير أن المبادرة بتحديد حال الموظفين من جراء غياب الرجل ــ كانت أدعى لإرساء «آثار الغياب»، قبل تحقيق حاجتنا إلى الاقتراب من هذ الشخصية الغريبة:

«وبدت الوجوه كالحة، ومضى وقت أثقل من المرضى ونساءل صوت على وجه من أصبحنا اليوم. وذهب أحمد يبحث عن عم إبراهيم فى المراقبة كلها ثم عاد بوجه ناطق بخيبة مسعاه وفكر المدير فى المشكلة الغريبة التى لم تدر لأحد على بال. إنه يأبى أن يصدق سيظهر الرجل المجنون فجأة عند الباب. ستنهال عليه الشتائم، وسينتحل الأعذار وإلا فما العمل؟: لطفى وراءه زوجة غنية وسمير وغد معروف ولكن ثمة مساكين مثل أحمد قد يقضى عليهم الحادث »(١)

فلقد عنى الكاتب برصْد آثار الاختفاء بطائفة من الصور السريعة المتعاقبة من جهة أن «التوتر» ما يزال حالاً فى نفوس ضحايا الحادث الغريب، فالوجوه بدت مغبرة نتيجة الوجل من المستقبل الغامض. والزمن صار ثقيل الوقْع على رؤوس المتنظرين باللهفة والقلق والغضب، وذهاب أحمد إلى «المراقبة» وعودته بسرعة دليل الإحساس العالى بثقل هذا

---

(١) [illegible]

الوقع، وتفكير المدير في عدة زوايا ترجمةٌ لغضب انفعالى متوثب، وحكم نهائى بتبدد أى أمل فى حضور الرجل.

(٢)

إن إضافة هذه الصور المتعاقبة إلى الوحدات الفعلية والوحدات الكلامية علي نحو ما تبين يبسط صورة متنوعة الظلام مختلفة الزوايا، وتكون لهذه الصور حينئذ وظيفة فنية، إذ أثارت فى النفس رغبة ملحة فى إجلاء الغموض الذى اكتنف شخصية عم إبراهيم، منذ لحظة التعبير عنه، وهو يؤدى عمله اليومى المعتاد، إلى أن اختفى بالمال. وهذه الرغبة الملحّة دعت الكاتب إلى مواصلة البناء اللغوى بأسلوب توالى الوحدات، ومن ثم جعل حركة الشرطة نشطة؛ تضرب فى كل اتجاه، وتسعى إلى كل مقر ولجه الرجل.

وهى حركة تمثل إضاءات متوالية، سلطت على هذه الشخصية، التى يمكن وصفها بأنها «غائبة حاضرة». هذه الإضاءات التى استمدت طاقتها من معلومات أخذت من الزوجة وآخرين، ومن التحريات التى بدأت فى الإمساك بطرف الخيط. كما يظهر من قراءة المقطعين التاليين:

أ ــ «١ ــ وكبس البوليس بيت عم إبراهيم بدرب الحلة.

٢ ــ وكان المسكن عبارة عن حجرة أرضية بحوش بيت قديم تهدم سوره أو كاد.

٣ ــ ولم يكن بالحجرة إلا مرتبة متهرئة وحصيرة وكانون وحلّة وطبق ساج وامرأة عجوز عوراء تبين أنها زوجته.

٤ ــ ولما سئلت عن زوجها أجابت أنه فى الوزارة، ثم أكدت أنها لا تعرف شيئاً عن اختفائه.

٥ ــ ولم يكن من ثياب إلا جلباب ففتشوه فعثروا على قطعة حشيش صغيرة»(١).

ب ــ وقد أفادت المرأة بعد أن مثلت فى قسم البوليس: أنه كان فى مطلع الحياة زوجاً طيباً، وأنهما أنجبا أبناء. ولكنه تغير تغيراً خطيراً فى الأشهر الأخيرة وبعد أن بلغ أعقل العمر، إذ ترامت إليها أنباء عن تعلقه ببائعة يانصيب عند قهوة فؤاد»(٢).

فى المقطع «أ» بدأ الغموض يتكشف نتيجة الهجوم المفاجئ للبوليس. وفى المقطع «ب» قدمت الزوجة معلومات مهمة سريعة أعانت على كشف هذا الغموض. ولقد عرض الكاتب هذا وذاك بنظام لغوى بتوافق مع أسلوب التوالى؛ فالعين فى «أ» تنتقل بسرعة بين المنظورات المتعددة التى جرى التعبير عنها بجمل تتراوح بين الطول والقصر، ولكنها تحافظ على تركيز موحٍ ووافٍ، حيث بدأت الجملة الأولى بالفعل «كبس»، وهو أقوى من أى فعلٍ بديل لما فيه من تصوير الحركة المباغتة التى توظف أثناء إلقاء القبض على أحد أو اعتقاله، كما أن الحركة كانت شاملة لكل البيت الذى تعدى إليه الفعل.

وقد وقعت الإشارة فى هذه الجملة إلى مكان هذا البيت وهو «درب الحلة» من غير وصف، وحينما جرى تناوله فى الجملة الثانية وصف وصفاً ناقصاً، ذلك أنه «بيت قديم تهدّم سوره أو كاد..»، وإذ خصص المسكن بأنه مجرد حجرة فى الجملة الثالثة تم ذلك بأسلوب الحصر: «ولم يكن

(١) السابق ص ١٥

(٢) السابق ص١٦

بالحجرة إلا ..»؛ ليستجلب منظورات أخرى: المرتبة ـ الحصيرة ـ الحلة ـ الطبق الساج ـ المرآة. وذلك للتدليل على تواضع المكان وفقره، دون توظيف إشارة وصفية صريحة إلى ذلك. ولم يذكر صراحة فاعل الفعل «تبين» فى نفس الجملة، لكونه مفهوماً من السياق ولغرض تركيز لغة الحدث. وقد عبر عنِ الجملة الرابعة بصيغة المبنى للمجهول «ولما سُئِلت ...» حيث حذف الفاعلِ لذات السبب.

وقد انتهى هذا المقطع بالجملة الخامسة التى اقتصر فى بدايتها على الضمير الغائب (له) مغفلا اسم الرجل قصدا إل التركيز أيضاً، وأورد فعلين (فتش ـ عثر) متعاقبين، قرن كل منهما بالفاء فى إطار أسلوب الحصر. «ولم يكن له من ثياب إلا جلباب ففتشوه فعثروا..»، مشيراً إلى أن هذا التعاقب يمثل اتصالاً وثيقاً للحركة النشطة، ويدل على سرعة التنقل التى تتطلبها هذه الحركة.

وترى الزوجة فى المقطع «ب» تُستجوب فى قسم البوليس عن الزوج المختفى؛ فتفيد بعبارة غاية فى التركيز «أنه كان فى مطلع الحياة، زوجاً طيباً، وأنهما أنجبا أبناء». إن ظاهر هذه العبارة يمثل نقصاً فى «معلومات» نحتاج إليها فى حال كهذه. فأى حياة تقصدها الزوجة؟ هل الحياة على إطلاقها أم خصوصية الحياة؟ وعلام يدل الوصف «طيب»؟ أيدل على بساطة التفكير؟ أم السذاجة والغباء؟ أم طيبة القلب رغم ما بدر منه؟. والاكتفاء بذكر «وأنهما أنجبا أبناء» يستدعى تساؤلات من نوع: أين؟ وكم؟، ولم تخلوا؟ وأليس من المحتمل أن يكون الرجل الهارب عند أحدهم؟

إن الصيغ كما نرى قاصرة عن التحديد، ولكنها موحية ودالة ومثيرة لأسئلة عديدة. ورغم ما تمثله هذه المعلومات الموجزة من أهمية لرجال الشرطة، لكن الكاتب آثر أن تمضى الصيغ، حرّة دون اعتراض، وأن تغفل الشرطة عن اهميتها، ومن ثم توالت الصيغ، أو عبرت العيون المراقبة بها دون الإفادة من أى منها، لخصوصية التركيز التى تفتح أبواب الحيرة والاحتمالات فيحقق الغرض الفنى، وهو تفاعل القارىء مع النص، فينهض ببذل مزيد من الجهد، ليتعادل مع جهد المؤلف أو يقاربه.

وتضيف الزوجة فى نفس المقطع: «ولكنه تغير تغيراً خطيراً» فتستدرك بالأداة «لكن» التى انتقصت من منزلة الرجل، وهددت من صفة « الطيبة» التى عرف بها لدى الزوجة، والتى ألقت مزيداً من الضوء على تصرف الرجل الغامض. إلا أن الصيغة النامية التى تلت الاستدراك وهى« تغير تغيراً خطيرا» المؤلفة من الفعل والمصدر ووصف المصدر ـــ قد تبدو غامضة، لافتقادها إمكانية التحديد المباشر، حيث اقتصرت الإشارة إلى هذا التغير على علاقة الرجل ببائعة «اليانصيب»، فلا نعرف حقيقته: هل كان التغير إلى الأفضل؛ أم إلى الأردأ؟. وهل آذى عم إبراهيم أحداً وهو بسبيل هذه العلاقة؟ وما حجم انعكاس هذا التعبير علي الزوجة التى شاركته شظف العيش؟

ولكن هذه العبارة الاستدراكية التى تبدو غامضة مثيرة للتساؤلات ـــ قد تضمنت معبراً إلى مركز الحركة المتوترة انتبهت له الشرطة، فقد عنيت أجهزتُها بالتغير الذى طرأ على الرجل، فانطلقت وراء الأسباب، ومن ثم «انقض المخبرون على قهوة فؤاد ثم رجعوا ببعض ما سحى الأحذية»(١)

---

(١) السابق ص١٦

وهو تصرف نشيط وسريع، أظهره «الانقضاض» على المقهى، و«الرجوع» إلى القسم بالشهود.

وهاتان الحركتان لم يفصل الكاتب بينهما بالصور أو الأحداث، فالتقيتا بذلك مع رغبة ملحة من القارىء فى التوصل إلى الرجل مركز الحركة المتوترة، ولذلك استدعت هذه الاستجابة الثنائية لغة عجلى ذات معلومات إضافية هكذا «وهؤلاء، وهؤلاء أكدوا أن ثمة علاقة بين عم إبراهيم وبائعة اليانصيب الصغيرة التى تدعى بالإنجليزية والتى ربما تزوجها». فورد اسما الإشارة متجاورين هكذا: «وهؤلاء وهؤلاء» دون ذكر المشار إليه لكل منهما، إذ لا حاجة إليه، لذكره من قبل من جهة، ولأن الاهتمام مركّز الآن على ما يقال عن الرجل من جهة أخرى.

وفى نطاق هذا التركيز على إثبات سريع لما هو ضرورى ــ جاءت إفادات الشهود عن علاقة الرجل بالفتاة موجزة مختصرة، فقد أكدوا العلاقة بينه وبين بائعة اليانصيب ــ «الصغيرة» ــ «الحسناء» ــ «التى ربما تزوجها». وهذه التحديدات المتوالية التى لم نعرف غيرها قد أزكت حرارة الاستجابة كشفاً للحقيقة وتعرفا عليها. وحينئذ يعمد الكاتب ــ على هذا الأساس ــ إلى أن ينتقل نقله كبرى غير ممّهدة لأمر، وغير مشعرة به، إذ لا حاجة الآن إلى التمهيد والإشعار؛ فعلى الرغم من أن البوليس ــ بناء على ما تلقى من معلومات ــ قد «اطمأن إلى أنه قد قبض على طرف الخيط، لكنه لم يكن يعلم أن الطرف الآخر فى أبو قير»(١).

---

(١) السابق ص١٧

(٤)

حقاً لقد نقلتنا العبارة الأخيرة نقلة مفاجئة من القاهرة، حيث يعيش أناسٌ آثار الحادث الغامض، إلى شاطىء «أبو قير» بالإسكندرية، وهو المهرب الذى أوى إليه الرجل مركز الحركة المتوترة، وقد اتسمت هذه العبارة الواحدة بالتركيز الشديد المتلائم مع النقل المفاجىء، فضلا عن تضمنها لجانب إيجابى هو: «اطمئنان البوليس إلى الوصول»..، وجانب سلبى هو:«جهل البوليس بمكانه حتى الآن». وقد عملت العبارة بدلالتها المركبة: «الاطمئنان ــ الجهل» فى نطاق الاستجابة الثنائية؛ فأضيف الاطمئنان إلى حركة البوليس النشطة، وزاد الجهل من حدة رغبتنا فى التعرف على الحقيقة من هذا «الطرف الآخر».

وما دامت حركة الشرطة قد غُلت، ورغبتنا فى سبر الغموض قد زادت ــ فلابد من نشوء إحساس عال يدعو إلى الاقتراب من باطن الرجل، وهنا يثار سؤال من نوع: هل بمقدور التعبير الموجز السريع أن ينهض بهذه المهمة لينكشف الغموض وتنجلى الحقيقة؟، لقد كان من الضرورى أن لا يغيب عن الكاتب تساؤل كهذا، فيعمد من ثم إلى تهدئة سرعة العبارة، وإعطائها قدراً من الحرية وبعضاً من التفصيل قصدا إلى إبطاء حركة الحدث المتقدمة، بغرض إيقافنا على باطن عم إبراهيم مركز الحركة المتوترة، فلجأ إلى التعبير المتأنى عن شخصية الرجل، وعن الجو المحيط به فى مهربه النائى عن الأنظار.

إن هذا التأنى فى التعبير قد تشكل من عناصر أسلوبية متنوعة تدعو إلى التأمل والنظر. لما تتضمنه من طاقة عالية الإيحاء. فعم إبراهيم فى مهربه

«يجلس جلسة مريحة على الشاطىء، يراوح النظر بين البحر وبين ياسمينة التى تطايرت خصلاتها الذهبية في مهب النسائم. وبدا حليق الذقن مستور الصلعة تحت طاقية بيضاء كالحليب. وعكست بشرته رواء وارتدت ياسمينة فستاناً أنيقا، وتجلت نضارتها كالماء المقطر. جلسة عائلية سعيدة مريحة راضية وإن لم يخل هواء إبرايل من لسعه برد. والمكان شبه خال: لا أحد من المصيّفين جاء، وأصحاب البيوت من اليونانيين بعيدون عن الشاطىء. والحب يرفرف راقصا حول الجلسة الجميلة. وتجلت فى عينى عم إبراهيم نظرة تشوف ودهشة كأنه يستقبل العالم لأول مرة فى طفولة بريئة، فما رأى بحرا من قبل، بل إنه لم يجاوز أعتاب القاهرة طيلة حياته، لذلك بهره البحرِ المصطخب، والساحل المترامى، والسماء الملفعة بالسحب البيضاء فى صفاء الورود. ومضى يصغى إلى الهدير المتقطع وهو يرسم ابتسامة فرحة سعيدة لا تفارق شفتيه. بدا أنه انطلق من إغلال الهموم، وأنه يحلق فى حلم، وأنه يستمتع بأنغام الحب الشجية التى ترددها أعماقه النشوى»(١).

حقا لقد عمد الكاتب إلى إبطاء التعبير وتفصيله وهو بسبيل الاقتراب من باطن الرجل، ولكنه لم يهدف بذلك إلى عرض اعتراف صريح يدين أو يبرىء؛ لأنه معنى بأمر آخر هو أن الرجل «متوافق» مع نفسه توافقاً قد تأسس على ما يحيط به من مظاهر الجمال، وعلى ما يشعر به من غبطة وسعادة إزاء هذا الجمال.

وقد أبرزت هذا التوافق جزئيات لغوية عديدة، تعاونت على تشكيل

(١) السابق ص٧، ١٨

معنى استدعى بدوره قدراً من التريث التعبيرى، لتحدّد من ثم انعكاسات تلك المظاهر الجمالية؛ فالبحر يجتذب البصر والبصيرة، لأنه يقابل «بحر القرار» الهادر الذى أراده دون ندم، واستمر فى تنفيذه من غير تراجع. ولذا اقترن البحر بعروسه الصغيرة عندما أخذ «يراوح النظر بين البحر وبين ياسمينة»؛ إذ هى أحد عناصر القرار السعيد.

ويمثل البحر من جهة أخرى «الانفتاح» على العالم الجديد، بعد أن ظل سنوات طويلة أسير عالم مغلق، فهو الآن «كأنه يستقبل العالم لأول مرة فى طفولة بريئة، فما رأى بحراً من قبل، بل أنه لم يجاوز أعتاب القاهرة طيلة حياته. فالمدينة القديمة فى نظره جامدة القلب متحجرة العاطفة لا تعرف الرحمة، وهى حقيقة بالتخلص منها فى مقابل هذا العالم الجديد، النابض بالحركة الفريدة الآخذة بجماع البصر والبصيرة: هو «البحر المصطخب والساحل المترامى». وهو «الهدير المتقطع»، وهو الحياة الجديدة الحافلة بالمباهج، المرتفعة فوق تضاريس معاناته بينما هو يسعى وينشد «الطريق»، ليحتمى بالصفاء والمحبة، وليتحد بالعالم الجديد المبنى على عناصر وسمت بطائفة من التجليات، ومن الأوصاف الصافية، التى تُوظَّف لمن ينشد «الوصول» الصوفى المتحرر من الجذب المادى؛ فعم إبراهيم «حليق» «مستور» بطاقية بيضاء «كالحليب»، وبشرته صافية تعكس «رواء» وياسمينة «تجلت نضارتها كالماء المقطر»، والحب مجنح «يرفرف راقصاً». وقد «تجلت» فى عينى الرجل نظرة «تشوف»، و«دهشة» كأنه يستقبل العالم لأول مرة فى «طفولة بريئة».

إن الرجل قد ارتكب فى حق الآخرين جريمة أجمع عليها الموظفون

ورجال الشرطة، ولكن عم إبراهيم لا يرى فيما حدث جريمة، لأنه حكّم مقياسا يخالف مقاييسنا «الوضعية»، ولذلك لم ترد فى النص أية وحدة تعبيرية من منظور عم إبراهيم تشير إلى الحادث، فكأن ما ارتكبه يعدّ عملاً مشروعاً أو حقا لا ينبغى أن يؤاخذ عليه. إن الذى يدركه هو أنه قد وضع على طريق السعادة الحقيقية، ويجب أن تتضاءل الوسيلة وهو يمضى فى هذا الطريق أمام رغبته فى «الوصول» إلى تلك الغاية العالية، التى جعلته لا يرى فى الموجودات إلا جوهرها الصافى وأساسها الرائق، وجعلته يقوى من رؤيته الجديدة حيث «رأى ما لم يكن يراه، رأى الفجر فى طلعته السحرية، والغروب فى عجائب ألوانه التى تنساب من الشفق، ورأى النجوم الساهرة، والقمر الساطع والآفاق اللامتناهية، رأى ذلك كله بقوة الحب الخالصة، حتى عجب كيف يوجد بعد ذلك النكد»(١).

لقد أدى التكرار البلاغى لمادة الفعل «رأى» دوره فى التأكيد على هذه الرؤية التى أصبحت «قراراً» لا تراجع فيه وأنّى له التراجع ومجال الرؤية قد تعدى إلى عناصر تدنيه دنوّا من الغاية العالية: الفجر فى طلعته السحرية ـــ الغروب فى عجائب ألوانه ـــ النجوم ـــ القمر ـــ الآفاق اللامتناهية ـــ. لقد كان خلف رؤية صور هذه العناصر العديدة إدراك غير عادى «لقوة الحب الخالصة» التى هى هدف الواصلين فى النهاية.

وقد أتى فى أعقاب هذا «التكرار» تكرار آخر لوحدات مدارها كلمة «السعادة» مختلفة التركيب والموقع: «ربما حام حوله كدر ولكنه كان

(١) السابق ص٢٢

مصمما على السعادة، السعادة التى يدرك أكثر من غيره كم هى زائلة، لم يكن يطمع فى أكثر من الاحتفاظ بما نال من سعادة إلى حين، وألا يقع القبض عليه قبل أن تنهار دعائم سعادته انهيارها الطبيعى بإنفاقه آخر مليم مما يملك»(١).

فقد عمل هذا التكرار فى مجال القرار الذى دُفع دفعاً إليه، حقا أنه حقق السعادة بالحب الجزئى والمال والمنظر البديع، ولكنه الآن لم يعد يهمه أن تدوم السعادة أوتتلاشى، إنه يدرك كم هى زائلة، وأن الاحتفاظ الدائم بهذا النوع من السعادة ضرب من المستحيل، إنها مؤقتة، وهى فى سبيلها إلى الانهيار، للانهيار الحتمى لأسبابها المادية، ولكن يكفيه أن قد «عرف» و«رأى» و«وصل» عن طريق ما نال من سعادة أساسها تلك الجزئيات المادية.

وسواء لديه أبقيت أم انتهت، فلم يعد يهتم. ولذلك أمره صوت من الأعماق أن يسرح عروسه الصغيرة الجميلة، ويتخلى لها عما بقى فى حوزته من نقود. بعد أن صدم فيها باكتشاف محاولتها سرقته: «وسمع صوتاً حنوناً فى أعماقه يقول له: أوهبها النقود وسرّحها»(٢) ففعل. ولقد أمره نفس الصوت الحنون فى أعماقه بالاعتصام بجامع أبى العباس، فاستجاب، لتنقطع بالاعتصام كل صلة له بذلك العالم المادى.

وهنا تعود اللغة إلى سابق نظامها وهو «التوالى السريع»، فتتوالى الوحدات بسرعة، لكونها ناشئة عن توتر روحى أمام مظاهر الحضرة

(١) السابق ص٢١

(٢) السابق ص٢٣

الإلهية. وقد جعل الكاتب مدار هذه الوحدات فعلا مركزيا مكررا هو «يرضى» مسبوقاً باستفهام لا يطلب جواباً:؟ «لا يمكن أن يرضيك ما حصل لى ولا ما يحصل فى كل مكان: صغيرة وجميلة وشريرة، أيرضيك هذا؟، وأبنائى: أين هم؟، أيرضيك هذا؟، والعالم يطاردنى لا لشىء إلا أننى أحبك، فهل يرضيك هذا؟»(١)، ودعاه نفس الصوت مرة ثالثة إلى الاستسلام ليد الشرطى، الذى ساقه قائلا: «تقدر تقول لى ماذا دفعك إلى تلك الفعلة وأنت فى هذا العمر؟»، فيجيب إجابة فورية قاطعة، صدقت على قراره النهائى، وأكدت مواصلة سعيه فى الطريق الجديد ـ «الله»(٢).

(١) السابق ص٢٤

(٢) السابق ص٢٣

المبحث الثانى

الانعطاف الصاخب
في
قصص نجيب محفوظ

المبحث الثانى

الانعطاف الصاخب
في
قصص نجيب محفوظ

(١)

تتجلى فى بعض القصص العربية المعاصرة. ألوان متمايزة من «الانعطاف» ينعطف بها الكتاب إلى دواخل الشخصيات الفنية لاستبطانها Introspection وذلك لبيان طبيعة قدراتها الذهنية وطاقاتها النفسية. ومن بين هذه الألوان ــ لون يتسم «بصخب» الأفكار الموَّارة حين تتوازى وتتقاطع وتتشابك وتنفرج، وتتقارب وتتباعد فى دواخل تلك الشخصيات المهمومة التى تحفل دائماً بموجات عاتية من الديناميات النفسية Psychodynamics.

ونقف على هذا اللون فى قصص عديدة لنجيب محفوظ مثل: نور القمر، والسماء السابعة، والرجل الثانى، ورسالة. وأهل الهوى، وممر البستان، ويرغب فى النوم، ويوم الوداع، وعودة القرين....... وغيرها. ففى هذه القصص يستبطن الكاتب الشخصية أو يجعلها تبوح معترفه بما

يجرى فى داخلها من «حركة نشطة ذات صخب شعورى». ويوظف لها أفعالاً دالة على الحاضر تخالطها أفعال دالة على الماضى والمستقبل. أو يوظف أفعالاً دالة على الماضى تمازجها أخرى تفيد الحاضر والمستقبل. وبعبارة أخرى يجرى الكتاب «الحركة الداخلية» للشخصية بأفعال ذات أزمان متعارضة ومتداخلة فتبدو لنا خالية من «الترتيب السببى».

وهذا الشكل من الصياغة يطلق عليه النقد الأدبى الحديث مصطلحاً مشهوراً عرف فى بدايات القرن ــ العشرين ــ على ألسنة بعض المبدعين والنقاد الأوربيين باسم «تيار الوعى أو الشعــور (١) Stream of con-sciousness أو مصطلح "Apostrophe" الذى يعنى المخاطبة.

وحين نتأمل مدلول هذا المصطلح لا نجده يختلف كثيراً عن المصطلح العربى «الالتفات» الذى أشار إليه ولم يسمّه أبو عبيدة معمر بن المثنى المتوفى فى ٢٠٧ هـ . وذلك بقوله فى كتابه «مجاز القرآن»(٢) «ومن مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الشاهد، ثم تركت وحولت مخاطبته هذه إلى مخاطبة الغائب. قال الله : «حتى إذا كنتم فى الفلك وجرين بهم»، أى بكم، ومن مجاز ما جاء خبره عن الغائب ثم خوطب الشاهد،

---

(١) د . ناصر الحانى : المصطلح فى الأدب الغربى : المكتبة العصرية ــ بيروت ١٩٦٨ ص٤٢، د عبد الحكيم حسان مقدمة مجموعة الجرح لحسن البندارى الأنجلو المصرية ط(٢)١٩٩١. و د محدى وهبة : معجم المصطلحات العربية . مكتبة لبنان ١٩٨٤ صـ ٥٨ ود . حسن البندارى: جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر. الأنجلو المصرية ١٩٩٥ صـ ١٤٧ .

(٢) أبو عبيدة معمر بن المثنى مجاز القرآن تحقيق محمد فؤاد سزكين. الخانجى بمصر ١٩٥٤ صـ ١١

قال : «ثم ذهب إلى أهله يتمطى أولى لك فأولى»(١) وقوله «مجاز من جرّ : «مالك يوم الدين»، أنه حدث عن مخاطبة غائب ثم رجع فخاطب شاهداً فقال: «إياك نعبد وإياك نستعين اهدنا»، قال عنترة بن شداد العبسى(٢):

شطت مزار العاشقين فأصبحت عَسِراً علىَّ طِلابُكِ ابنة مَخْرَم

وقال أبو كبير الهذلى:

يالهف نفسى كان جدة خالد وبياض وجهك للتراب الأعفر(٣)

وعند بعض نقادنا القدامى أن الذى نصّ صراحة على هذا المصطلح هو: الأصمعى المتوفى عام ٢١٠ هـ؛ فينسب عبد الله بن المعتز (ـ٢٩٦هـ) «الالتفات» للأصمعى الذى حدده بقوله «إنه نوع من الكلام ينصرف فيه المتكلم من معنى يكون فيه إلى معنى آخر»(٤). ويؤيد ذلك كل من أبى هلال العسكرى (ـ٣٩٥هـ) وابن رشيق (٤٥٦هـ). فيذكر أبو هلال. أن الأصمعى «سأل بعض من كان يتحدث إليهم: أتعرف «التفات» جرير؟ فقال: فما هو؟ قال (أى الأصمعى): قال جرير:

أتنسى إذ تودعنا سُليمى بعود بشامة سُقى البشام

ألا تراه مقبلاً على شعره ثم التفت إلى البشام فدعا له. وقوله :

طرب الحمام بذى الأراك فشاقنى لازلتَ فى غلل وأيك ناضر.

(١) السابق صـ ١١

(٢) ديوانه : تحقيق : محمد سعيد مولوى ــ المكتب الإسلامى دمشق ١٩٦٤ صـ ٦٤ .

(٣) مجاز القرآن صـ ٢٣ ، ٢٤ .

(٤) ابن المعتز بديع . تحقيق : كراتشوفسكى دار المسيرة ــ بيروت ١٩٧٩ صـ ٥٨ .

فالتفت إلى الحمام فدعا له» (١).

وقد استثمر البلاغيون من بعد ـ هذا التحديد المبكر للالتفات في تعريفهم له بوصفه أحد فنون علم المعاني؛ فذكر السكاكي (ـ٦٢٦هـ) أنه انتقال كل من التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى الآخر في التعبير(٢)، وقال «ويسمى هذا النقل التفاتاً عند علماء علم المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب ـ (يكون) أدخل في القبول عند السامع وأحسن تطرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه». وفي الإشارة إلى أمثلة منه وردت في القرآن الكريم كما في قوله تعالى: ﴿نحن نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى ﴿١٣﴾ وَرَبَطْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَٰهًا لَّقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا ﴿١٤﴾ هَٰؤُلَاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لَّوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَىٰ عَلَى اللَّهِ كَذِبًا﴾(٣). كما استثمر البلاغيون أمثلة منه جاءت في الشعر الجاهلي كما نرى في قول امرئ القيس: (٥٠٠م ـ ٥٤٠م)(٤).

نام الخليُّ ولم يرقد تطاول ليلك بالإثمد

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعيين، تحقيق . محمد أبو الفضل، وعلي البجاوي. دار الفكر العربي القاهرة صـ٣٩٢ سنة ١٩٧١، وابن رشيق : العمدة. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل ط(٤/ ١٩٧٤/ ٧) والبشام . شجر لا ثمر له . ذو الأراك : موضع . الغمر : الماء على سطح الحدائق . الأيك : الشجر الملتف.

(٢) السكاكي : مفتاح العلوم ط صبيح القاهرة ١٩٣٧ ص٩٥ـ .

(٣) سورة الكهف : آيات ١٣ ـ ١٥ .

(٤) امرؤ القيس : ديوانه . تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف بمصر ط (٥) ١٩٨١ صـ١٤٨ .

فانتقل فيه من الغيبة فى [يرقد] إلى الخطاب فى [ليلك]، وفى الشعر الإسلامى كقول المتنبى (١).

عيدٌ بأية حال عدتَ يا عيد بما مضى أم بأمر فيك تجديدُ

ويلاحظ أن التحديد البلاغى لمفهوم الالتفات على هذا النحو يتوافق مع المصطلح الأوروبى الحديث: «المخاطبة Apostrohe» الذى يعنى: «الانتقال الفجائى أثناء الكلام إلى مخاطبة شخص أو شىء حاضر أو غائب. ويطلق الآن عادة على مخاطبة شخص غائب أو معنى مجسدّ.»(٢).

(٢)

وقد وظف نجيب محفوظ خلال انعطافه إلى باطن الشخصية الفنية فى القصص التى أشرنا إليها ــ خواص هذا المفهوم وملامحه توظيفاً يتوافق مع صخب الحركة الشعورية التى حفلت بها الشخصية الفنية فى الموضع المعين من القصة. ولئن أظهرت «النظرة المتأنية» فى الانعطافات الراصدة لهذه الحركة اختلافاً أو فرقاً بين كل انعطاف وآخر، فإن ثمة ظواهر حركية تعكسها الشخصيات التى خضعت لتلك الانعطافات.

الظاهرة الأولى: «حركية الوجد الإيجابى». ويكشف عنها الانعطاف فى قصة «نور القمر»(٣). ففيها يحدد الكاتب شخصية «أنور عزمى» فيجعل اعترافاته تنثال بقوة حبه أو عشقه للمغنية الجميلة «نور القمر»، وذلك بسرد وصفى آنى»: «عرفتُ الحب لأول مرة فى حياتى .. إنه كالموت،

(١) المتنبى ديوانه . تحقيق السقا، والإبيارى . وشلبى . مكتبة دار المعارف، لبنان ٢/ ٢١٣.
(٢) معجم المصطلحات العربية صـ ٥٨ .
(٣) الحب فوق هضبة الهرم مكتبة مصر ط (١) ١٩٧٥ صـ ٤ .

تسمع عنه كل حين خبراً ولكنك لا تعرفه إلا إذا حضر. وهو قوة طاغية، يلتهم فريسته.. أشار على العقل أن أقتلع فكرتها من نفسى المعذبة، ولكن ليس للعقل صوت يسمع فى ضجة أهازيج الهوى وصخب أمواجه العاتية.... وأعجب من ذلك كله أن يتحول خبير الأطعمة المتقنة ــ زير النساء ـ إلى مجنون ملهم، يهيم فى دنيا الحب المترعة بالأسرار، يخاطب بأنينه المجهول، ويجد فى البحث عن لا شىء فى كل شىء. فى ضياء الشمس، بهاء القمر، وهج النجوم، ثراء السحب، أريج الأزهار، سلاسة الماء، فقد غطت نور القمر على حياتى وحياة الكون من حولى»(١). وهو سرد يبين أسباب تعلقه بنور القمر ومظاهر حبه لها، وشدة اكترائه بها، لأنها أول امرأة يخفق لها قلبه، فعرف قلبه الحب لأول مرة فى حياته، رغم ما يصاحب حب هذه المرأة من غموض وأسرار، فهو «لا يجد عند أحد معلومة شافية عنها»(٢)

وقد جعله الكاتب يعمد إلى تأمل هذه التجربة التى وصفها بأنها جنونية «انتشر نبضها فى زمان الوداع»، وذلك بواسطة «الاستبطان الذاتى» أو «الانعطاف إلى داخله» على هذا النحو : «مضيت أنسحب برفق من جو أصحاب المعاش، من الثرثرة والمقامرة والشراب، والخوف من الموت. ملأت نور القمر وجدانى واستأثرت بوعيى. أبيت الاستسلام للقهر والهزيمة. جعلت أشجع نفسى وأضرب لها الأمثال من ماضىّ. استهتارى الفائق، ومغامراتى الجريئة، واقتحاماتى المذهلة. عبدت دائماً ما أهوى

(١) السابق صـ ٩

(٢) السابق صـ ٤ .

وأريد. واستهنت دائماً بالتقاليد والسمعة والقيل والقال. وموقفي يوم المظاهرة المشهورة هل يُنسى؟. لقد أضربنا وذهبنا إلى مدرسة الشرطة. هتفنا بالإضراب، ولما وجدنا ترددا أطلقت رصاصة في الهواء! وتحديت بدانتي فكنت أعدو بسرعة الريح كأني برميل بخاري. محال أن أتقاعس يا نور القمر»(١).

ففي هذا النص الانعطافي نرى «أنور عزمي» في عزلته الطوعية تنثال على ذهنه خواطر وأفكار عمد الكاتب إلى تسجيلها بالترتيب الذي تسقط به. ومن ثم عرضها بصيغ فعلية ذات أزمنة مختلفة تتمثل في قراره الانسحاب من الحياة العامة: «ومضيت أنسحب....» وهذا القرار «أنسحب» فعل بزمن آني مالبث ـ فجأة ـ أن ما زجه فعل ذو زمن ماض، وهو أن نور القمر «ملأت» حياته، واستأثرت بوعية من قبل، وإن كان أثر هذا الفعل «الامتلاء...» ممتداً في الحاضر دليلاً على استمراره وحضوره التحكمي. ثم يداخل ـ فجاة ـ هذا الفعل ـ فعلٌ ذو زمن آني حيث بين أنه معنيّ الآن بتشجيع نفسه على المضي في حب هذه المرأة، لا سيما أنه يمتلك تجارب غرامية سابقة. وهنا تثب إلى الذهن صيغة فعلية، ماضية خاصة باستهتاره ومغامراته واقتحاماته السابقة المشهورة والمشهود لها. ثم تزاحم هذه الصيغةَ صيغةُ فعل حاضر، يطرح بها سؤالاً على نفسه، يتعلق باستبعاد إنكار أن ينسى أحد هذا كله : «وموقفي يوم المظاهرة هل يُنسى؟!». وبسبب هذا السؤال يعمد إلى التدليل على تعزيز موقفه «البطولي» فيرتد ذهنه بصيغ ماضية مصحوبة بمؤكد يضاعف من استنكار

(١) السابق صـ ٩ .

النسيان وهو [لقد] الذى اقترن بالأفعال «أضربنا، وذهبنا.. وهتفنا.. وتحديث..» وفجأة يوقف تيار الأفعال الماضية، ليعود إلى «الفعل» الحاضر الآنىّ الذى أردفه بصيغة ندائية «محال أن أتقاعس يا نور القمر» ـــ كأنها أمامه ـــ ليدل التركيب فى هذه الحالة على تمكنها من نفسه ووجدانه، وتصميمه على امتلاكها والاستحواذ عليها.

وتدل الانتقالات الذهنية المفاجئة من صيغ زمنية إلى أخرى مختلفة عنها ـــ على حركة الحياة الداخلية لشخصية أنور عزمى وتوترها، وتكشف عن سمة هذه الحركة. فهى تتسم بالوجد الإيجابى، الذى عاهدت الشخصية نفسها فى إطاره على المثابرة لنيل نور القمر. كما أمدت هذه الحركة «السرد الوصفى» فى المقطع السردى السابق عليها ـــ بالمزيد من الضوء المشع. وهو ما يجذب القارئ ويربطه بالشخصية ، ويلصقه بها ليتابع حركتها المتطورة والخفية على نحو من التقبل والإقناع.

الظاهرة الثانية : «حركية الوداعة الآمنة والغدر المبيت». ونقف على حركة داخلية أكثر نشاطا وأشد توتراً من الحركة السابقة عند استبطان الكاتب لشخصية «عانوس قدرى» فى قصة «السماء السابعة»(١).

وقد مهد لهذا الاستبطان بتوظيف مقطع سردى، يتناول فيه من ـــ خلال روح «رءوف عبد ربه» ـ الذى قتله صديقه الحميم «عانوس» غدراً وخيانة وبمعاونة رجال أبيه «قدرى الجزار» ـــ إجراءات دفن الجثة وإخفائها هكذا: «ثمة أناس يحفرون فى الأرض حفرة بهمة ونشاط، وثمة شاب

(١) الحب فوق هضبة الهرم صـ ٨٨ .

مطروح على ظهره ينزف الدم من رأسه. إنه يرى ذلك بشيء من الوضوح أكثر مما تسمح أضواء النجوم. ياللعجب! ما الشاب المطروح إلا إياه، رءوف عبد ربه نفسه. إنه أنا دون غيرى ــ وهو منفصل عنه تماما يراه من بُعد قريب. ليس شبيها به ولا توأم له. إنه جسمه وهذه بدلته، وهذا حذاؤه. عانوس يحثهم على العمل ــ لا يراه البتة فيما يبدو. يراقبه بلا انفعال. أدرك أنه غير مرئى، مثل جسده المطروح. هل انقسم إلى اثنين؟ هل غادر الحياة ! هل قتل وعانى الموت؟.»(١).

ففى هذا «المقطع السردى» يتبين لنا أن ثمة جريمة قتل قد لحقت برءوف عبد ربه، ولا نعلم سببها. كما نجد فيه «إيحاء» بأن القاتل هو «عانوس» الذى خيب أمل روح القتيل فيه، فرغبت ــ هذه الروح ــ فى «الإفصاح» عن مشاعر الغضب واللوم والعتاب والاستنكار. و«الإفضاء» بتلك المشاعر بصيغة حميمة Intimesme، أو ببوح ذاتى يهدف إلى الكشف عن الأسرار الكامنة خلف هذه الجريمة.

وقد أوقف الكاتب السرد الوصفى الخارجى ــ بقوة «الرغبة فى الإفضاء أو البوح الذاتى» التى تنداح فى روح القتيل المراقبة، وذلك لاستبطان هذه الروح للتعرف على الأسباب والعلل، التى عكستها الأسئلة المتوالية فى نهاية المقطع السردى السابق، لا سيما أن روح رءوف عبد ربه مفعمة بمشاعر متوترة وانفعالات متضاربة. وقد أسس الكاتب انعاطفه إليها على صيغ حافلة بحركة روح رءوف عبد ربه ــ الساعية إلى الكشف عن قاتله عانوس الذى غدر به، على نحو ما تبين فى هذا المقطع المقدم

---

(١) السابق ص ٦١ ــ ٦٩

بتنوع ضمائرى على لسان هذه الروح: «قتلتنى يا عانوس؟. ألم نقض معا سهرة ممتعة؟ متى شرعت فى قتلى؟ كيف نفذته؟ وأين كان رجال أبيك الذين يحفرون قبرى؟ هانت صداقتى عليك لتستأثر برشيدة؟ ألم تقل لى بأنك ستعتبرها شقيقة لك من الآن فصاعداً؟ ها هم الرجال يحملون جثتى ويرمون بها فى الحفرة... ولكنى موجود يا عانوس... لماذا أنت متجهم هكذا؟ أين نظرة عينيك الساحرة؟ أعترف لك أننى طالما أحببتها. أتظن أن علاقتنا انقطعت وانتهت؟. الصداقة أقوى مما تظن حتى الموت يعجز عن محقها. كذلك الحب ـــ رشيدة لى وليست لك. ولكنك متهور وسيئ التربية.»(١).

يتجلى «توتر حركة» هذا المقطع ـــ كما نرى ـــ فى وسيلتين لغويتين متداخلتين تتناسبان مع هذا التوتر، وهما «كثرة التنويعات الضمائرية» أو «الالتفاتات» المفاجئة، و«التنويعات الزمنية». ويبدو ذلك فى الجمع بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة، فى هذا المقطع (ومقاطع أخرى فى نفس القصة»(٢). فثمة «مخاطب ومتكلم» فى صيغة فعل ماض [قتلتنى]، ومخاطب منادى عليه فجأة بصيغة نداء (يا عانوس)، ليدل الكاتب بذلك على قوة حضور القاتل لدى هذه الروح، لا سيما أنه وجه نداءه إليه بوصفه مشاهداً أمامه. وثمة صيغة آنية بأداء تكلمى ثنائى ـــ ذات دلالة ماضية فى [ألم نقض معا..] تفيد الصحبة الحميمة بين القاتل والمقتول قبيل وقوع الجريمة. ثم ينتقل أو يلتفت إليه فجأة مخاطباً إياه بسؤال عن

---

(١) السابق صـ ٩٠ .

(٢) السابق صفحات ١١١ . ١١٢ ، ١١٥ . ١١٩

زمن إعداد الجريمة بالصيغة (متى)، المقترنة بفعل تتصل به تاه الخطاب [شرعت]، ليكون هذا الالتفات المفاجئ بمثابة لطمة مباغته موجهة إلى هذا الصديق الغادر، وقد عززها بلطمة أخرى تتعلق بكيفية التنفيذ.

وهنا ينتقل فجاة إلى صيغة «الغائب». وذلك بالسؤال عن «هؤلاء الرجال» ـــ أعوان الأب ـــ الذين كانوا يتسترون فى الظلام لإكمال الجريمة، وذلك بإخفائهم الجثة المطعونة. ونرى هذا السؤال ماثلا فى قوله [وأين كان رجال أبيك...]، وهو صيغة استفهام عن «غائب» من جهة، لأنها تستفهم عن مكان اختفاء هؤلاء الرجال قبيل وقوع الجريمة، وعن «حاضر» يتم به «الالتفات» من جهة أخرى، لأن السؤال يتعلق بعملهم الآنى الماثل الآن للروح. وهو «انشغالهم» بحفر القبر، الذى اسندت إليه ياء المتكلم [قبرى]، ليحقق التفاتاً ثانياً من الغائب إلى المتكلم. ويجعل الكاتب الروح تضيف لطمة عتاب ثالثة إلى عانوس فى صيغة استفهام منوية الأداة، هى [هانت صداقتى عليك لتستأثر برشيدة؟]، التى أوحت بسبب ارتكابه الجريمة .

وهذه الصيغة التى جمعت ـــ كما تلاحظ ـــ بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة ـــ تمثل انتقالاً ذهنياً يشير إلى أن سبب الجريمة يكمن فى التنافس على رشيدة، التى عاهده عانوس على اعتبارها شقيقة له منذ علم بحب صديقه لها. ولذلك جاء الالتفات إلى هذا العهد المنقوض بصيغة متسائلة منكرة [ألم تقل لى الخ....] المصوغة آنيا والدالة على الماضى فى الوقت نفسه. ثم تنتقل الروح فجاة إلى رصد حركة الرجال وهم يلقون الآن بالجثة، عائدة بهذا الانتقال إلى الزمن الحاضر، الذى يراقب فى إطاره

استكمال الجريمة وذلك بقولها [ها هم الرجال يحملون جثتى...].

إن «حمل الجثة»، و«رميها». و«التجهم البادى على وجه عانوس» أفعال آنية قصدت بها الروح إظاهر مدى تأثير فداحة الحادث الغادر على وجه صديقه عانوس . وهنا يعمد الكاتب إلى الانتقال من حالة «التجهم» الحالى لوجهه، إلى صورة ماضية لنظرات عينيه الحافلة بالسخرية، وكيف كانت تعكس ابتسامة محببة إليه. وهو انتقال يقدم مقابلة بين ملمحين متعارضين لرصد التغير الحاصل فى شخصية «عانوس» من جهة، والإشارة إلى مدى حب رءوف له ووثاقة صلته به من جهة أخرى، ثم ينتقل ذهن رءوف فجأة إلى بحث قيمة «الصداقة». وهى فكرة أراد بها إثبات أن الصداقة القوية لا يمكن أن تنتهى ـــ ببساطة ـــ بموت أحد الصديقين، وذلك من خلال التساؤل عن إمكانية انقطاع العلاقة بينهما. وهو تساؤل يعتمد على صيغتين ذاتى زمنين مختلفين. صيغة مضارعة «تظن» التى أفادت استحضار صورته للمحاسبة واللوم. وصيغة ماضية تختص بطبيعة «العلاقة الماضية، التى لا يمكن أن تنقطع أو تنتهى. وهنا يسوق فكرة استمرار تملكه لرشيدة منتقلا من معنى «صداقتهما» إلى معنى «حبه» لرشيدة، الذى لن يزول بموت أو غدر، ويتجه فجاة إلى عانوس الذى يراه الآن ـــ بصيغة الخطاب المؤطرة بالزمن الآنى، ليعقب بصيغتى «التهور وسوء التربية» بوصفهما صيغتين تكونتا فى الماضى ولازمتاه ودفعتاه إلى ارتكابه الجريمة .

إن هذا الانعطاف الحافل ـــ كما نرى ـــ قد عنى برصد «نوعية» الأفكار والمشاعر التى تجول «بروح» رءوف عبد ربه، فهى ثائرة ومتوترة، ومزدحمة

بالوقائع ذات «الاختلاف الزمنى Anachrony، الذى ينحرف عن التسلسل الزمنى(١) Chronological deveation، كما عنى الانعطاف برصد دلالة هذه الأفكار والمشاعر، إذ هى تدل على طبيعة الغدر المتأصلة بنفس عانوس، فى مقابل «الوداعة» التى انداحت وتنداح فى قلب رءوف عبد ربه وروحه.

الظاهرة الثالثة : حركية الاقتناع بالتغير النوعى: وتتعين هذه الظاهرة فى انعطاف الكاتب إلى شخصية قصة يرغب فى النوم(٢). وقد مهد لذلك بتوظيف «سرد وصفى وحوارى» دال، يتناول الابن العائد بحثا عن أسرته التى كان قد هجرها هرباً منذ خمسين عاما: «غادر التاكسى عند مدخل شارع حسن عيد، تغير كل شىء بقوة تفوق الخيال. الطريق من محطة مصر حتى هنا يكشف قاهرة أخرى. أين ذهبت القاهرة التى عاش فيها منذ نيف وخمسين عاما... شارع حسن عيد يتراءى فى تكوين جديد. حتى اسمه امحى من الوجود وحل محله اسم جديد هو الشهيد مصطفى إبراهيم.. واتجه نحو العمارة الأخيرة من الجانب الأيمن. هنا قام يوماً البيت القديم.. وحنّ إلى متجره بالريف . بواب العمارة مشغول ببيع الفاكهة فحياه بسرعة وقال:

ـ هل تعرف عم محمد الشماع أو أى أحد من أسرته؟.

ـ لا أعرف أحداً بهذا الأسم .

ـ كان يقيم فى البيت القديم الذى شيدت هذه العمارة محله.

(١) د . محمد عنانى : المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان القاهرة ط ١٩٩٦ صـ ٢ .

(٢) مجموعة الفجر الكاذب . مكتبة مصر ط (١) ١٩٨٩ صـ ٣٨ .

ـ هذه العمارة قائمة منذ أربعين عاماً.

ـ لعل أحداً بهذا الاسم فى عمارة أخرى .

ـ لا أظن . وعليك أن تتأكد بنفسك بسؤال البوابين»(١).

فقد أوحى هذا السرد الثنائى بأن ثمة معاناة Suffering» قد جرت فى باطن هذا الرجل الكهل، فدفعته إلى مغادرة ريف الصعيد، والعودة إلى القاهرة موطن أسرته، لمعرفة مصيرها بعد مضى تلك السنوات الطويلة،

ولكن «معاناته» تزداد وتنشط بجهل البواب بمصير الأسرة بل بجهل وجودها أصلا. ولذلك يكون من المناسب الانزلاق إلى داخل هذا الرجل واستبطانه لرصد أثر اختفاء البيت القديم. وجهل البواب بمصير عائلته «دورة كاملة من العناء والضجر واليأس، ولا أحد يعرف الشماع أو أسرته، كانوا أسرة كاملة مكونة من أب وأم وأخ وأخت.»(٢)

إن هذه العبارة عكست كما نرى مدى «رغبته» في معرفة مصير الأسرة، وهذه الرغبة دفعته «بدورها إلى «رغبة أخرى» فى البوح بسر معاناته، ولذلك واصل الكاتب عملية الاستبطان للوقوف على هذا السر، مستخدماً نهج «الالتفات» على هذا النحو «من رحل ياترى ومن بقى؟ نصف قرن بل أكثر ليس بالزمن القليل. عمر طويل دالت فيه دول وقامت دول. وهل تُنسى أيام التعاسة الأولى.. أيام القحط والأزمة؟ . وإن يكن جيل مضى ألم يخلف جيلاً جديداً؟ ألا توجد همزة وصل تصل ما بينه

(١) السابق صـ ٣٨ ، ٣٩

(٢) مجموعة الفجر الكاذب صـ ٢٩ .

وبين ذلك الزمن الغابر؟ هل يرجع كما جاء ليجد الذكريات فوق فراشه ترصده بنظراتها الباردة القاسية؟...لا مفر من الانتظار حتى المساء ليعود مع قطار الصعيد . وقت طويل. والتسكع لا يحلو فى مثل هذا اليوم. ترى أين أصحاب الشباب ومن بقى منهم على قيد الحياة؟. لعل عند أحدهم نبأ عما يبحث عنه ولكن أين هم؟ وهل مارالوا يتذكرونه؟ لا . لا . بحث عقيم عن أناس ماتوا من وجدانه وكأنهم ماتوا وشبعوا موتا. حتى أغانى ذلك الزمان لم تعد تطرب أحداً وتثير السخرية.»(١).

ففى هذا المقطع الاستبطاني ـ نلاحظ أن ذهن الرجل قد نشط نشاطاً حاداً، حيث تبدو الأفكار متوترة ومتنافرة، فثمة فكرة تعنى بالسؤال عمن فارقوا الحى بهجره أو بالموت، وعمن بقى منهم حيا، فهو سؤال يختص زمنياً بالماضى. وهذا السؤال ما لبث أن تقاطعت معه صيغة «تقييم» أو «تقدير» تعكس الشعور الآنى للرجل الذى يسلم بأن طول الزمن كفيل بإحداث تغيير نوعى فى الحياة «بدليل» ما يشاهد من سقوط دول ونهوض دول أخرى.

ويرصد الكاتب تحولاً أو سطوع فكرة مضيئة من الماضى البعيد وهى إحساسه بتعاسة سبق أن عانى منها ولا يمكن نسيانها. ثم يتجاوز فجأة هذا الإحساس ليتأمل مرة أخرى «التغير» الحاصل بانقضاء الزمن؛ فيسأل عن الجيل الجديد الذى خلفه الجيل الماضى القديم. ثم يعمد إلى رصد آنى لإمكان عودته من حيث أتى دون مقابلة أحد.

ولكنه ما يلبث أن يتطلع إلى «مستقبل» التصرف؛ فثمة تحذير ينتظره

(١) السابق ٣٩ . ٤٠ .

وهو «الذكريات» التى ألحت عليه ليسافر من الصعيد إلى القاهرة بحثا عن عائلته، فيقرر البقاء حتى المساء لا ستكمال مهمته تجنباً لتلك الذكريات المؤلمة. وهنا يتجلى الحاضر «فيلتفت» إلى أقرانه من الشباب سائلاً نفسه عمن بقى منهم على قيد الحياة ، فقد يعينه أحدهم فى إنجاز مهمته. ولكن سرعان ما يشعر «بإحباط» Frustration قاده إلى طرح سؤالين متواليين يكشفان عن عبث محاولته فى البحث وعقمها، لا سيما أن من يريد سؤالهم قد ماتوا وشبعوا موتا. أى أنه انتقل بذهنه من «حاضر» البحث عن أقرانه إلى التعامل مع «الماضى» حيث اكتشف موتهم منذ زمن بعيد.

ولكى يعزز ارتباطه الذهنى بالماضى عقب هذا الاكتشاف ــ ساق فكرة لها صلة بالماضى. وهى أن «أغانى» الزمن الماضى لم تعد تطرب أحدا بل وتثير السخرية قاصداً «بالالتفات» إلى هذه الفكرة ــ أن هذا الماضى لن يهتم به أحد سوى «التربى» الذى يرمز «الآن» إلى موته المستقبلى الموشك على الحدوث، فأخبره بمعلومات عن تعاسة أسرته وشقائها. وهنا زاحمته فكرة أنه كان السبب المباشر فى تلك التعاسة. إذ عمد إلى سرقة خزانة والده وهرب بما فيها من مال ــ منذ خمسين عاماً . وحينئذ يدرك أن جريمة السرقة عصفت بعائلته. ومن ثم مضى لا يدرى إلى أين. فقد «سار كالأعمى لا يرى ما بين يديه.»(١)،خاضعاً لإحساس آنى بفداحة الجرم،الذى منعه من النوم، وسوف يلازمه في مستقبل حياته الموشكة على الهلاك والموت.

(١) السابق ص ٤١ .

الظاهرة الرابعة : حركية الانبثاقات المدينة : وتتجلى هذه الظاهرة فى استبطان الشخصية «مصطفى إبراهيم» فى قصة «يوم الوداع»(١)، التى نعرض للأثر الناجم عن قتله لزوجته فى لحظة غضب أعمى. وقد مهد الكاتب لهذا الاستبطان بتناول الحدث من خلال شخصية القاتل باعتبار أنه راو مشارك فى صنع الحدث أو خالق له. وذلك «برؤية سردية»(٢) Focus of Narration تغطى حدث القصة الذى بدأه بقوله: «الحياة ماضية بكل جلبتها كأن شيئاً لم يكن ـــ كل مخلوق ينطوى على سره وينفرد به. لا يمكن أن أكون الوحيد. لو تجسدت خواطر الباطن لنشرت جرائم وبطولات . بالنسبة لى انتهت التجربة من جراء حركة عمياء. لم تبق إلا جولة وداع. عند مفترق الطرق تحتدم العواطف وتنبعث الذكريات. ما أشد اضطرابى . تلزمنى قدرة خارقة للسيطرة على نفسى، وإلا تلاشت لحظات الوداع».(٣)

ففى هذا التمهيد الاستبطانى . نرى الرجل يعانى من مشكلة توشك أن تفقده صوابه، وتوحى بأن أمراً خطيراً قد وقع فربما يكون جريمة قتل: يالها من ضربة مفعمة بالحنق والغيظ والكراهية، اندفعت بقوة طائشة ونسيان تام للعواقب.. لأسباب لا وقت لإحصائها. انقلب الملاك شيطاناً. شدّ ما يلحق الفساد بكل شيء طيب. واقتلع الحب من قلبى فتحجر. يالها من ضربة قاضية.»(٤) ويقوى هذا الإيحاء باللقاء ذى الحوار الوداعى الذى أجراه مع شقيقته؛ فقد وردت فيه وصيته لشقيقته برعاية ابنته وابنه (سميرة وجمال)، كما تضمن الحوار إشارة إلى خلافة مع زوجته القتيلة .

(١) السابق ص ٩٤ .
(٢) د . طه وادى: الراوى المشارك المتعدد. مجلة البيان الكويتة ع ٢٠٧/ فبراير ١٩٩٦ص٧
(٣) الفجر الكاذب ص ٩٤
(٤) السابق ص٩٤ .

ـــ زارنى أمس سميرة وجمال. فقال مستنهضاً عواطفها.

ـــ إنهما يحبانك، كما تحبينهما . وقالت له عن زوجته .

ـــ ألم يتحسن الجو بينكما .

ـــ لا أظن.»(١).

ويواصل الكاتب إيحاءه بسرد وصفى يعقب به على هذا الحوار ـــ من خلال حديث الشخصية لنفسها: «أود أن أوصيها بسميرة وجمال ولكن كيف؟ سوف تدرك مغزى زيارتى فيما بعد. هل تغفر سميرة وجمال لى ما فعلت؟ ما أشد اضطرابى.»(٢).

ومن البين أن الكاتب قد وظف إيحاءات كل من «الوصف السردى» و«اللقاء الحوارى» «والتعقيب السردى» كما نلاحظ ـــ ليجعل الرجل يتولى عملية بوح ذاتى واعتراف صريح Confession يبصرنا بدوافعه التى أدت به إلى «الفعل» أو الجريمة، ويوقفنا على وصفه لباطنه النشط، ويعرفنا بمدى مسئوليته عنها، لا سيما أن باطن هذه الشخصية ـ كما تدل النصوص السابقة ـــ حافل بالحركة المتوترة ـــ ومن ثم جاء البوح الاعترافى للرجل الذى بدأه بتناول زواجه من القتيلة «سهام» بعد تعارف عائلى فى المصيف على شاطئ البحر(٣) . وقد واصل الرجل البوح على هذا النحو: «تطوف الآن بقلبى على هيئة حنين طائر. له وجوده الدافئ. وقولها ذات يوم: قلبك طيب، والقلب الطيب لا يقدر بثمن . حقاً؟ . من

(١) السابق ص ٩٥ .

(٢) السابق ص ٩٥، ٩٦ .

(٣) السابق ص ٩٦ ، ٩٧ .

إذن القائلة: لا يوجد من هو أخس أو أحقر منك؟ ومن القائلة: ربنا خلقك لتعذيبى وتعاستى.؟ كان على الحب أن يصمد أمام خلافات الأمزجة. ولكن الخلافات قد قضت على الحب. كلانا عنيد شعاره كل شيء أو لا شيء. أنت مجنونة بالمظاهر الفارغة: فتصرخ فى وجهى: بل أنت متخلف. سمير وجمال يلوذان بحجرتيهما مذعورين. شد ما أسأت إليهما. عانى الحب بيننا ساعة بعد أخرى، ويوماً بعد يوم حتى لفظ أنفاسه. اختنق فى لجة الجدل والخصام المستمرين والشتائم المتبادلة.»(١).

يوقفنا هذا الاستبطان البوحى على مقربة من «السبب» الذى أدّى الى معاناة «مصطفى إبراهيم». وهو ينحصر فى اصطدامه بزوجته سهام. ولم يشأ الكاتب أن يبوح بهذا السبب مباشرة وبأداء لغوى عادى متدرج، فآثر أن يطلعنا عليه بأداء «التفاتى»، أو «بتيار وعى» صاخب، قائم على التداعى الحر.

لقد جعل ذهنه ينتقل انتقالاً غير مقيد بين الأزمنة المختلفة Association Free»، فسهام «تطوف» الأن بقلبه. أى أنه عمد إلى استدعاء كيانها فى باطنه استدعاء بدت خلاله مثل «حنين طائر ذى وجود دافئ»، ولكن خالط فجأة هذا الاستدعاء الآنى صورة أخرى ماضية استدعاها ذهنه، وهى صورة خيوط علاقته بها التى ربطتهما. فمقاطعة التيار الذهنى «الآنى» بتدخل «الماضى» ـ يمثل انتقالا ذهنيا من زمن إلى آخر مغاير، يفسر حركية الباطن المتوتر، وكشف عن حيوية «المزاوجة الأدائية» بين الآنى الراهن Topical. والماضى المنقضى

(١) السابق ص ٩٦ . ٩٧

ولكن يضاعف الكاتب من «درجة التوتر الباطنى» ــ وظف وسيلتين هما: «الجمع بين أسلوبين مختلفين»، و«المبادلة الصوتية»، برزتا بشكل لافت فى باطن شخصية الزوج القاتل.

أما الوسيلة الأولى: فتبدو فى استخدام «الأداء الخبرى» و«الأداء الطلبى» على نحو من التعاقب؛ ذلك أنه يتذكر قولها له «بصيغة سردية خبرية» واصفة لطبيعة سلوكه معها ونوع شعورها نحوه؛ فقد وصفته بأنه «طيب» ــ و«القلب الطيب لا يقدر بثمن». ولكنه ما لبث أن علق فجأة بالصيغة الطلبية: حقاً»، التى «تشكك» فى جدية قولها الوصفى، وتفتح باب «الاحتمال» بعدم صدقه. يؤيد ذلك أنه كرر ملتفتاً ودون تمهيد صيغة طلب استفهامية (مَن إذن القائلة] سابقة لقولين لها، كلاهما هجوم عليه: وهما: «لا يوجد من هو أخس أو أحقر منك»، و«ربنا خلقك لتعذيبى وتعاستى.»، لتدل الصيغتان حيئنذ على طبيعة علاقتهما التى يسودها «الصدام النفسى» الحاد، الذى شكل المسوغ لارتكابه الجريمة.

ولدعم هذه الدلالة ــ استعان الكاتب فجأة بالسرد الخبرى الوصفى، فجعل ذهن الرجل ينتقل من الماضى المشحون بالصراع ــ إلى الحاضر المفعم بالأسى رغبة منه فى إجراء عملية «تأمل» العلاقة المتصارعة؛ فقد كان من الممكن أن «يصمد الحب» فيواجه «خلافات الأمزجة». ولكن «الخلافات قضت على الحب» لا سيما أن لكل منهما شعاره الذى يتمسك به «كل شىء أو لا شيء». وهذا السرد التأملى قد كشف عن اقتناعه بمسوغ ارتكابه الجريمة.

وتتعين الوسيلة الثانية لمضاعفة التوتر فى «جلبة شعورية» تتجلى فى

«المبادلة الصوتية» الناشئة عن توظيف «الالتفات الضمائرى، المتنوع. فثمة صوت ذو ضمير مخاطب يبدو فى قولها «قلبك طيب..» يعارضه صوت ذو ضمير غائب بحدد سبب انهيار الحياة الزوجية: «كان على الحب أن يصمد أمام خلافات الأمزجة....» يعاكسه صوت بضمير متكلم ثنائى «كلانا عنيد، شعاره كل شيء أو لا شيء». ويزيحه صوته مخاطبا إياها «أنت مجنونة بالمظاهر الفارغة»، ويعقبه صوتها مخاطبة إياه.. «بل أنت متخلف». فهذه المبادلات الصوتية المتلاحقة قد مثلت توتراً إضافياً لباطن الرجل من حيث التأثير «السلبى على ابنيهما» العاجزين على التدخل أو الهروب، وعلى حبهما الذى وصل إلى مرحلة الاختناق والموت.

ويعمد الكاتب إلى وقف هذا الاستبطان المتوتر، ليرصد من خلال عين الرجل بسرد وصفى ـــ الظروف التى أعقبت تنفيذ الجريمة والتى يراها أدلة على نجاته من اتهامه بالقتل: «نظرتُ إلى المنادى فإذا به مفتش بالشركة، ماضيا ولا شك إلى عمل. لعله أول شاهد. كلا . رآنى جارى الدكتور وأنا أغادر الشقة. هل لاحظ شيئاً غير عادى؟. رآنى البواب أيضاً . لا أهمية لذلك. لم أفكر فى الهرب قط. فى الانتظار حتى النهاية . لولا هيامى الأخير بالوداع لذهبت بنفسى.»(١).

ثم يقطع الكاتب هذا السرد لينزلق إلى داخله الصاخب لإطلاعنا على المزيد من التوتر والانفعال: «لم أسع إلى نبذ الحياة باختيارى. انتُزعت من بين يدى عنوة. ما قصدتُ هذه النهاية أبداً. بينى وبين الخمسين خمس. ورغم المعاناة فالحياة حلوة، لم تستطع سهام أن تبغضها إلى. هل أزور سميرة وجمال بكلية العلوم؟. ذهبا بدون أن أراهما، ولم أكن أتوقع ما

(١) السابق ص ٩٧ ، ٩٨ .

حدث، ولن أجد الشجاعة للنظر فى عينيهما. ويعزّ علىّ أن أتركهما لمصيرهما. أتصورهما يطرقان الباب دون أن تهرع ماما لفتحه، ليخلف هذا اليوم أثره حتى نهاية العمر. وإذا لعنانى فلهما الحق، متى أتناسى كربتى وأخلص للوداع؟.»(١).

فقد تأسس هذا الصخب الانفعالى على «أفكار» وصور جعلت تنهال على ذهنه فى توال وتلاحق، فى شكل «انبثاقات مضيئة» تكشف عن صدى الجريمة التى ارتكبها فى نفسه؛ فقد أجبر على نبذ الحياة ولم يكن ذلك باختياره، بدليل «انتزاعها» منه عنوة. والنهاية التى وصل إليها، وهى الجريمة التى لم تكن أبداً فى حسبانه، وما قصد إليها. إنه فى الخامسة والأربعين ومع ذلك فهو محب للحياة. وهنا يلتفت إلى سهام «القتيلة ــ التى لم تنجح فى رفضه للحياة، ثم يفكر فى سميرة وجمال الطالبين بكلية العلوم. ثم يذكر الجريمة التى وقعت فى الماضى بعد ذهابهما إلى الكلية. ثم يفكر فى أنه لم يكن مترصداً، ولم يكن لديه إصرار مسبق على ارتكابه الجريمة؛ لأنه لن يجد الشجاعة للنظر فى عينيهما، ويفكر فى مصيرهما، ويستحضرهما على جهة توقع قوى. فيراهما الآن يطرقان الباب على أمهما القتيلة. وهنا يستجلى المستقبل لأن أثر الجريمة سيلازمهما مدى الحياة، ولهما الحق حين تصدر عنهما لعنات تصب عليه، ثم تنبثق فكرة أخيرة آنية، تتعلق بتساؤله عن إمكان نسيانه للكرب الملازم له. حتى يكون قادراً على إخلاص الوداع أو التخلص الطوعى من الحياة بالانتحار.

---

(١) السابق ص ٩٨ .

ونقف على نماذج من المقاطعات الانعطافية الصاخبة لتيار السرد الوصفى فى قصص أخرى للكاتب، مثل «عودة القرين» و«العودة» وغيرهما. ومن المهم القول إن «استبطان» الشخصيات فى النماذج القصصية السابقة لم يكن مجرد «انبهار» بأسلوب فنى جديد أو بتكنيك مستورد يباهى به الكاتب ويدل من خلال توظيفه على أنه مساير ومواكب للتحولات العالمية في مجال الإبداع والنقد ، بل إن هذا الأسلوب الاستبطانى - كما يراه الكاتب ـــ هو «الشكل» المناسب والإطار الملائم لغرضه الأساسى أو الأصلى من تقديم هذه الشخصية الفنية أو تلك.

إن غرضه من التوظيف الاستبطانى ليس تسجيل تجربة الشخصية، بل تحديد عالمها الداخلى الواقع تحت ضغط الحادث الجلل، فيمكنه بذلك أن يقدم صورة واقعية لهذا العالم الزاخر بالانفعالات، فيتحقق حينئذ هدفه الأساسى وهو «التأثير» فى نفس المتلقى، والاستحواذ على قدرات التلقى لديه. وهو نفس هدف العمل الفنى بوجه عام.

المبحث الثالث

فنية التعاقب
في القصة الحديثة
نماذج من نجيب محفوظ

المبحث الثالث

فنية التعاقب فى القصة الحديثة

نماذج من قصص نجيب محفوظ

يتمثل التعاقب فى قصص زينة ــ صورة قديمة ــ وجها لوجه ــ صورة ــ صوت مزعج ــ وثلاثة أيام فى اليمن. ولم أجد على قدر معرفتى من سبق نجيب محفوظ بكتابة قصة قصيرة يجرى حدثها على هذا النهج فى عالم القصة القصيرة العربية الحديثة: إن نجيب محفوظ بهذا المنهج التعاقبى قد تحرر من سطوة المنهج التقليدى، وذلك بقيامه بالضغط على الفكرة المنفردة بصورتين متعاقبتين فى بعض القصص. وبصور متعاقبة فى قصص أخرى. والضغط على الفكرة المفردة بصورتين يدخل تحت ما يمكن لنا أن نسميه «التعاقبية الثنائية» بينما يمكن لنا أن نطلق التسمية «التعاقبية المتعددة»، على الفكرة التى يتوالى عليها أكثر من صورتين.

١ ـ التعاقبية الثنائية

تتضح في تقديم حدث كل من قصة. وجها لوجه، وثلاثة أيام في اليمن: في القصة الأولى «وجها لوجه»[١]. يعني الكاتب بتأسيس الحدث على فكرة «تناقض الحب والكراهية». وقد وظف في سبيل استظهار هذا المعنى ـــ صورتين احداهما «محبة وسعادة» والثانية «ثأر وجريمة[٢]». والصورة الأولى تتشكل من لقاء عاطفي، جمع بين اثنين (رجل وامرأة» التقيا بعد خمسة عشر عامًا من الفراق، ويحدد الكاتب ملامح هذا اللقاء ودلالته هكذا: «في« أقصى مكان بالحديقة جلسا شبه منفردين. وطيلة الوقت تبادلا نظرة مفعمة بالتطلع والهناء وهما يحسوان الليموناده:

ـــ ستكون سهرة طيبة بسينما ركس.

ـــ والفيلم عن قصة غرامية مشهورة، فهو يناسبنا جدا.

ابتسمت لتعليقه. وكان الفانوس الأنيق يبعث ضوءا هادئًا فأضفى عليها غموضا فاتنا. وسطعت رائحة الياسمين المطل من ثغرات التكعيبة المطرقة للحديقة الصغيرة، ولم يكن بطرفها الآخر إلا زوجان مثلهما غارقان في التهامس. ونسمه لطيفة مشحونة برطوبة أغسطس ترددت من آن لآن. وقال حامد.

ـــ كالحلم، كثيرا ما قلت لنفسي.

ـــ هو كذلك، لكنه حلم جميل.

(١) مجموعة: همس الجنون صـ ١٦٦

(٢) محمود أمين العالم تأملات في عالم نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة، القاهرة ط(١) ١٩٧٠ ص ١٥٢

منذ رآها فى رأس البر فى يوليو الماضى وهو يردد ذلك بعد اختفاء خمسة عشر عاما. رآها عند اللسان ساعة القيلوية. التقت عيناهما فى نظرة تذكر وعرفان. وابتسما بلا خطة. تقدم منها مادا يده فصافحته: أتذكرين مصر الجديدة؟ نعم. شارع الزقازيق ـ منذ ذلك الوقت لم أرك .. بلى متزوجة وخارج القاهرة أكثر الوقت. وتقابلا فى الصباح التالى فعلم أنها مطلقة من عام، وأن ابنها الوحيد قد ضم إلى حضانة أبيه. وغادرا المصيف فى يومين متعاقبين وهما على تفاهم وميعاد؛

ـ ها نحن الآن نفكر فيما كان يجب أن نفكر فيه منذ خمسة عشر عامًا.

فابتسمت سهام قائلة.

ـ القسمة والنصيب.

ـ وكنت أراك كل يوم تقريبًا.

ـ أذكر ذلك.

ـ وكنت معجبًا بك.

ـ ولكنك .. أعنى لم تفصح بأي سبيل عن ذلك الإعجاب..

قال بنبرة المعتذر:

ـ كنت وقتذاك مترجما صغيرا بالخارجية ومرشحا لبعثة.

ـ والعواطف. أكانت محرّمة على صغار المترجمين؟

فضحك ضحكة مقتضبة ثم قال:

ـ ليس من السهل التحدث عن خيال الشباب

ــ أما أنا فقد انتظرت حتى ضقت بالصمت.

ــ وبلغت أنا الأربعين ولم اتزوج.

بعد تردد وهى تبتسم:

ــ لماذا؟ مجرد سؤال لا يتضمن أى اعتراض بطبيعة الحال.

ــ سرقنى الوقت، كثيرون يمضون هكذا.

اتجهت عيناها لحظات إلى العاشقين فى الطرف الآخر للحديقة ناضجة تماما وهو من حسن الحظ بفضل ناضجات نصف العمر.

ــ عندما قابلتك بعد خمسة عشر عاما من الاختفاء وجدتك مطلقة وحزينة لحرمانك من ابنك، فتذكرت بقوة غير متوقعة أننى بلغت الأربعين دون زواج. وقلت لنفسى لعل هذا اللقاء قد تم ليصحح أكثر من خطأ»[1].

لقد عنى الكاتب ــ كما نرى ــ فى هذا الجزء من الصورة ــ بعقد لقاء اعترافى لاثنين بعد فراق دام خمسة عشر عاما. لقد حال دون التقائهما الصمت الذى كان سببا فى انفلات أجمل سنوات العمر. فصمته كان مؤسسا على طموحه إلى بناء مستقبل مشرق. وصمتها كان راجعا إلى أنها وجدت أن من الضرورى أن يبدأ الكلام هو من جهته، وهذا الاعتراف يتم وسط مظاهر وصفية تقرب ما بين الاثنين وتنسيهما خطأ الصمت وما نجم عنه من ضرر أصاب كلا منهما: «هى بحياة زوجية غير موفقة انتهت بالطلاق، وحرمانها من ابنها، وهو ببلوغه الأربعين دون زواج» هذه المظاهر

(١) نجيب محفوظ، بيت سيء السمعة ص. ١٦٩ (والأهرام ع ٢٤/ ٤/ ١٩٦٤ ص١٢)

تتحدد فى: «انفرادهما فى أقصى مكان بالحديقة، حيث تبادلا تلك النظرة المفعمة بالتطلع والهناء» وفى وجود «عاشقين مثلهما غارقين فى التهامس»، وفى «النسمة اللطيفة المشحونة برطوبة أغسطس»، وفى «تذكرهما القوى لما كان عليه فى الماضى قبل خمسة عشر عاما». ثم «نغمة الحوار الاعترافى الرقيقة التى عنيت بتوثيق الحب وقرارهما بالزواج، إذ إن هذا اللقاء قد تم ـ كما يقول حامد «ليصحح أكثر من خطأ».

وبالإضافة إلى هذا الجزء من الصورة الذى يستهدف تصحيح الخطأ القديم بطرح «قرار» الزواج وبناء حياة واحدة ـ يقدم الكاتب جزءا آخر يدخل ضمن إطار الصورة وهو «احتمال وقوع الحرب»، يقدمه فى جمل حوارية متبادلة موزعة ومتناثرة كما نقرأ الآن: «وترامت نشرة أخبار الثامنة والنصف من مقهى بالسوق وراء محل بيجى، فاقتحمت مجلسهما الهادىء المعبق بالياسمين. وتساءل حامد:

ـ هل الحرب حقا وشيكة الوقوع ؟ فقالت باستهانة:

ـ هكذا يقولون منذ أن تولى هتلر الحكم.

ـ صدقن المهم أن نتزوج فى أقرب وقت ممكن»[1].

وعندما يبدو أنهما يعمدان إلى تذليل أية صعوبة فى طريق الزواج، وذلك بتعهده بأن يتحدث إلى والد طفلها، لكى تراه بين وقت وآخر، وبسعادتها لقول هذا، وإعلان رضاها، حتى لقد بدا أن «القرار» صار فوق المناقشة ـ عندئذ ينشط السؤال عن الحرب مرة أخرى:

---

(١) السابق ص ١٦٩.

ـ .. لكن أتسمعين ؟ هل حقا ستنشب الحرب؟

ـ لم تعد الأقوال تنطلى على.

ـ الحالة أحرج مما تظنين.

ـ أهى تزعجك لهذا الحد؟

ـ إيطاليا رابضة فى ليبيا. رنت إليه بنظرة هادئة فاستطرد:

ـ وهى رابضة فى الحبشة، أتدركين معنى ذلك؟

ـ ولكن الانجليز..

ـ الانجليز إما أنهم ضعفاء كما يؤكد موسولينى، وإما أنهم أقوياء كما يدعون، وفى الحالين ستتعرض لأهوال الغزو»[1].

وتطل الحرب على المكان حينما ناقشته فى إصراره على إتمام الزواج قبل أن ينقل إلى الخارج، وكذلك عندما أفصحت عن قلقها عن مصير ابنها حيث لن يكون بوسعها رؤيته:

ـ انت منزعج كما لو أن الحرب ستعلن عليك أنت، وبالله خبرنى لماذا ترى أن يتم الأمر فى أقرب وقت ممكن.

ـ آه .. نعم، يجب أن يتم الزواج فى أقرب فرصة لأننى عرضة للنقل إلى الخارج فى أول حركة قادمة.

ـ عندك فكرة عن المكان المحتمل أن تنقل إليه؟

ـ فرنسا. تصورى أن يمضى شهر العسل فى باريس.

(١) السابق ص ١٧ ـ ١٧١

ـ يا له من خيال . ولو أن ابنى سيبقى فى كفر الشيخ.

ـ سوف ترينه يوما وهو رجل كامل، أما إذا قامت الحرب...

ـ لن يتم النقل، هذا كل ما هنالك.

ـ لن يمكن التكهن بشىء.

ـ ستبقى هنا غالبا وليس فى هذا ما يضير.

ـ آه يا عزيزتى: هل تدركين معنى ضرب بلد كبلدنا بقنابل الطيارات؟

ـ لماذا يضربوننا؟ لسنا أعداء لأحد!»[1] .

وتفوض الحرب نفسها، للمرة الرابعة على حديث الذكريات الحالم، وتقطع عليهما التمنى هكذا.

ـ «هل عرفتنى فى رأس البر من النظرة الأولى؟

ـ طبعًا.

ـ إذن لم أتغير كثيرًا.

ـ أنت أجمل مما كنت إن يكن ذلك ممكنا.

ـ لا تبالغ، ألم تترك سن المبالغات؟

ـ الحب لا يعترف بالزمن.

ـ أنا لم أسافر إلى الخارج من قبل.

ـ باريس . عروس الدنيا، صدقينى.

(١) السابق ص ١٧١ .

ــ فرنسيتى ليست على ما أود، ربما التحقت بمعهد مناسب.

ــ أما إذا قامت الحرب ونحن فى باريس.

ــ الحرب أيضا.

ــ لتقم الآن إذا كانت تنوى ذلك.

ــ فى باريس يمكن أن نرحل إلى بلد محايد كسويسرا.

ــ كل شىء يتوقف على ما يصيب وطننا هنا.

ــ أنا مطمئنة كما قلت لك، ولكن لماذا تقوم الحروب؟

ــ العداوات، الألمان يستعدون لهذا اليوم منذ أكثر من عشرين سنة .

ــ عشرون سنة... إذن كيف يمكن أن تنسى عداوة؟

ــ الناس لا ينسون العداوات، ولكن من حسن الحظ أنهم يتزوجون رغم ذلك»[١].

إن هذا الجزء من الصورة الذى يتناول إحتمال وقوع الحرب كما رأينا، مقترن «بلقاء الحب» ومتواز معه. وقد هدف به الكاتب إلى التأكيد على أن الوجود البشرى كله مهدد وقابل للفناء بسبب عداوات حمقاء. مهدد وقابل للفناء رغم وجود أمل قوى فى البقاء ــ وإن كان جزئيا ومحدودًا، وهو لقاء هذين العاشقين، وإصرارهما على استدراك ما فات وبناء حياة جديدة، كما يهدف به الكاتب إلى التمهيد لعرض الصورة الثانية وهى «العداوة الخالدة» بين البشر ممثلة فى كل صور الجريمة. وهى صورة يقصد بها الكاتب إلى أن نضعها فى مقابل الصورة الأولى: «المحبة والسعادة».

(١) السابق ١٧٣

يحدد الكاتب هذه الصورة الثانية بقوله: «غادرا الحديقة وهى تتأبط ذراعه، وشقا سبيلهما بين الموائد فى محل بيجل الداخلى حتى انتهيا إلى شارع سليمان. ورغم الحرارة المرتفعة جرت نسمة الليل. ومضت فى السماء مئات النجوم فوق هامات العمارات الشاهقة. واقتربا فى طريقهما من قهوة ليموند. كان يقف عند مدخلها ماسح أحذية مائلا إلى الجدار فى تراخ، يقبض بيد على صندوقه ويعبث بالأخرى بشارب ثائر غليظ كأن شعيراته قدت من أسلاك حديدية. ربعة ملىء، يرتدى فوق جلبابه سترة محلاة ببطاقة خضراء تحمل اسم القهوة بأحرف بيضاء وظهر عند رأس عطفة جانبية ملاصقة لجدار القهوة رجلان مجلببان. نادى أحدهما ماسح الأحذية قائلاً:

ـ يا عم ... من فضلك.

استقام الرجل فى وقفته ثم اتجه نحو الرجلين اللذين وقفا داخل العطفة بعيدا عن أنوار الشارع. وبلغ ماسح الأحذية موقف الرجلين عندما كان حامد وسهام يسيران بحذائه. وبغتة رفع الرجل الذى ناداه يده بهراوة إلى أقصى الذراع ثم هوى بها بكل قوة فوق رأسه. صرخ الرجل متراجعا إلى الشارع وقد سقط الصندوق من يده. وتشبثت سهام بذراع حامد وهى ترتعد. وفى نفس الوقت رفع الرجل الآخر يده بهراوته وهوى بها فوق رأس الرجل المترنح فوق على ركبته متأوها:

ـ آه ... انجدوني ..

تتابعت الضربات من الرجلين بسرعة فى قسوة وعنف وإصرار حتى تهشم الرأس وغرق فى بحيرة من دماء[1]..».

---

(١) السابق ص ١٧٣ ـــ ١٧٤

لقد قر قرار العاشقين على أن يبدآ أخيرا ـ حياة مشتركة مفعمة بالحب والأمل والتفاؤل رغم مظاهر العداء الصارخ الذى يشمل العالم من جراء تلك الحرب التى تنذر بالدماء. ولكن هذا الحادث الذى وقع أمام أعينهما قد فجر الإحساس بالفجيعة، فعادت المخاوف تنشط من جديد نابذة إحساس التفاؤل والسلام. فلقد قتل ماسح الأحذية بقسوة ووحشية قتلا وصل أثره إليهما: «حملقت سهام فى المنظر الدموى بلا إرادة، ثم شهقت وتداعت مغمى عليها[1]...».

وحينما أفاقت صرخت تشير إلى قميصه بعصبية وذعر: «فرأى رشاشا من الدم قد لوث أعلى قميصه فتقلص وجهه. ورأى مثله فوق صفحة حقيبتها البيضاء وثنية شالها[2].»، فحق لهما ـ ولنا ـ السؤال: كيف يمكن أن يتزامل العداء والحب؟ كيف يمكن لهما أن يمضيا الحياة بلا صدام أو تناقض.

حقا إن «الحب» حقيقة لا يمكن أن تخلو منها الحياة. ولذا فقد التقى الاثنان ـ حامد وسهام ـ بعد خمسة عشر عاما من الفراق بضغط من هذا الحب، ولكن العداء أو الكراهية حقيقة أيضا لا يمكن تجاهلها: فقتل الرجل على هذا النحو من الوحشية ليس إلا تأكيدا لهذه الحقيقة، كما أنه ليس إلا صورة من صور العداء الصارخ بين البشر.

ومن ثم فإن الصورتين ـ لقاء الحب والسعادة ولقاء العداء والكراهية ـ لدليل على وجود التناقض فى العالم، حيث قد انشطر البشر إلى

(١) السابق صـ ١٧٤.

(٢) السابق صـ ١٧٦.

فريقين «أُناس يتربصون للحب فتكون السعادة والبناء. وأُناس يتربصون للكراهية فتكون الفجيعة ويكون الموت، وآثار الدماء على ملابس المحبة ـــ هى بعض معانى الكراهية بين البشر[1]».

إن اصرار الرجلين على قتل الرجل أو الثأر منه بعد عشرين عاما من وقوع جريمة كان قد ارتكبها: «عرفته هنا منذ عشرين عاما. ثأر قديم هذا مؤكد[2]». إن اصرارهما بعد مضى هذا العدد من السنين ليس صورة جزئية محلية خاصة تدل على «جزئية الفجيعة وبعضية الدمار»، بل هى صورة تؤكد على «كلية الكراهية والفجيعة». ولعل العبارة التى جاءت فى نهاية القصة على لسان أحد المتحاورين حول الحادث: «حكاية لم تعد تدهش أحدا»[3]. لعل الكاتب قصد بها هذا المعنى.

وحينما نبحث عن العلاقة أو الارتباط بين صورتى الحب والكراهية يتبين لنا هذا الارتباط فى أنه رغم انقضاء عدد من السنين متقارب (١٥ سنة ـــ ٢٠ سنة) لكن أصحاب كل صورة ما يزالون على ثباتهم. كما أن الذى يربط بين الصورتين كذلك هو نهر الحياة فكلا الصورتين وقع فى مكان واحد. وعلى هذا النحو يتمثل الارتباط بين الصور المتعاقبة.

وقد قدم لنا الكاتب حدث قصة «ثلاثة أيام فى اليمن» بهذا المنهج أيضا؛ إذ إنه مصمم على مسارين كلاهما يضعطان على فكرة واحدة هى «التناقض بين عالمين» عالم «الأديب» الذى وجه من السلطة ضمن

(١) تأملات فى عالم نجيب محفوظ صـ ١٤١.

(٢) بيت سيء السمعة صـ ١٧٧

(٣) السابق صـ ٧٧

مجموعة من الكتاب والأدباء إلى أرض اليمن للتعرف على ما يجرى فيها من معارك وبطولات ــ وعالم «الجندى» الذى هو مكلف بمهمة عسكرية فى نفس المكان ضمن «سرية مظلية»، والتناقض بين العالمين الذى يستهدفه نجيب محفوظ يتمثل فى رؤية كل منهما إلى تلك الحرب.

فالأديب يرى أن زملاءه، يستغرقهم حديث فلسفى غامض حول قيمة الحرب والقتال. كما يستغرقهم اهتمام بالأكل والشرب والمشتريات، واستعجال مضى الأيام المقررة: «ما هى إلا أيام ثم تنقضى بسلام، دعونا نشارك الجنود حياتهم ولو بدون قتال[١]». كما أن الذى أثار انتباههم جمال الطبيعة التى تشبه «سويسرا ولبنان[٢]»، ونشدوا الملهى والمرأة والويسكى وانقضوا على الجوانيت حيث «زاغت الأبصار بين لعب الأطفال والساعات الأوتوماتيكية والمفارش والبلوزات والايشاربات والشالات[٣]»، وعندما جمعتهم ندوة أدبية جماهيرية فى ميدان الشهداء ألقوا «قصائد عن العروبة والجهاد والثورة والاشتراكية[٤]». وهنا يتريث الأديب ليناقش ويقارن: «وجدتنى طيلة الوقت أقارن بين أحاديثنا الفردية وكلماتنا أمام الجماهير، بين تجوالنا فى السوق وموقفنا أمام المنصة. إن الصوت الذى يتحدث أمام الجماهير هو صوت الجماهير. وخيل إلى أننى أدركت شيئا مما ينقصنا. لعله محو التناقض بين ما يقال وما يجب أن

---

(١) تحت المظلمة ص٨٧. (والأهرام ع ٢١/٦/١٩٦٨ ص ١٢ الملحق).

(٢) السابق صـ ١١٧ .

(٣) السابق صـ١١٩ .

(٤) السابق صـ ١٢٠،

يقال. أن نتبنى فى خلوتنا صوت الجماهير[1]»، وينتهى الأديب إلى التساؤل: «لماذا نبقى كأننا متفرجون، حسنوا النية أمام فيلم يموج بجليل الأحداث[2]».

ولكن رؤية الجندى مختلفة: فهو شأنه شأن زملائه الجنود ــ مكلف بمهمة شاقة منذ أن جاءه أمر التحرك، وأمر القفز بالمظلة لفك الحصار كلما تعرضت قوة للحصار، وأمر اقتحام الجبال المحيطة بالمدن. لقد كان عمله انتحاريا فى كل مرة يصدر إليه فيها أمر الهبوط: «تقدمت من باب الطائرة. توثبت للقفز بقلب خافق. دفعنى الزميل القديم بشدة ليبعدنى عن جسم الطائرة. لم أنتبه لنفسى إلا وحبال المظلة تشدنى فى الجو. نظرت إلى أعلى فرأيت المظلة مفتوحة، بيد أن حبالها التفت حول بعضها البعض. درت حول نفسى بسرعة فائقة حتى استقامت الحبال فى الظلام وحركة إنسيابية تجرى فى أعصابى وأنا في غاية من اليقظة والترقب. ولمحت شبح جبل غير بعيد ما لبث أن صرتُ فى كنفه، وجعل يرتفع كلما أمعنت فى الهبوط. اخترقت أذنى أصوات طلقات نارية. اجتاحنى القلق وشدت يداى على الجبال. ضرعت إلى الظلام أن يخفينى عن أعين الصائدين وأنا أتوقع رصاصة تصيبنى فى أى لحظة...[3]».

فهاتان الرؤيتان ــ رؤية الأديب ورؤية الجندى ــ لتلك الحرب ــ تشكلان الحدث القصصى. ويهدف الكاتب بهما، بيان مدى التناقض بين

(١) السابق ص ١١٩ .

(٢) السابق صـ ١٠٧ .

(٣) السابق صـ ١١٩

عالمين. «عالم هامشي» لم تمسه أهوال الحرب كما هو مطلوب؛ إذ الأمر لم يخرج عن التسلية والكلمات الجوفاء والبحث عن مصادر المتعة والمنفعة، و«عالم جاد» اكتوى بنار الحرب. صخرى مكفهر. يقول الجندى: «إنى أغوص فى المجاهل. أصبح الماضى بعيدا جدًا. ترى هل علمت أمى بأمرى؟ وهل علمت به خطيبتى؟ إنهما أعز ما يشدنى إلى عالمى القديم. أما العالم الصخرى المكفهر المترامى أمامى فلا أدرى شيئا عما يخبيء لى من أقدار الغيب[1]...».

٢ ـ التعاقبية المتعددة

تتمثل هذه التعاقبية فى ثلاث قصص هى زينة ــ صورة قديمة ــ صورة: حيث نجد الحدث فى كل منها مشكل من ثلاث صور أو ثلاث وجهات نظر أو أكثر، تعمل على إرساء فكرة ما محددة، ففيما يتعلق بالقصة الأولى ــ زينة ــ يعرض الكاتب الحدث بواسطة رؤى ثلاث. اجتمع أصحابها فى مكان واحد هو: العمارة رقم ١١٥ شارع رمسيس: «ازدحم مدخل العمارة رقم ١١٥ بشارع رمسيس بالمنتظرين أمام أبواب المصاعد، وهو مدخل لا يخلو من ازدحام كما يجدر بعمارة جميع شققها مؤجرة للشركات. وكان بين المنتظرين ثلاثة أشخاص جاؤا فى وقت واحد على وجه التقريب، رجلان وفتاة وكأكثر الحاضرين لم يكن يعرف أحدهم الآخر. وبطبيعة الحال لم ينتبه أحد إلى الرجلين، على حين تسللت نظرات

(١) السابق صـ ٩٨.

الاهتمام إلى الفتاة لشبابها وجمالها وأناقتها. وبينما بدا أحد الرجلين كمن يناقش نفسه مناقشة حادة حتى جعل يقضم ظفره من حين لآخر ــ لاحت فى عينى الآخر نظرة حالمة وحزينة وعندما صادفت عيناه الفتاة دبت فيهما حياة متألفة كالزهرة[1]».

لقد عنى الكاتب بثلاثة من هؤلاء المنتظرين، الرجلين اللذين تناولهما والفتاة كما هو معروض فى نص هذه البداية ــ حيث قام بتقديم كل منهم فى صورة منفردة هكذا: فأول الثلاثة قصد الشقة رقم (١٨) بعد أن أوصله المصعد إلى الدور الثالث، ومضى إلى السكرتارية وحيا السكرتيرة اللطيفة وقدم نفسه برقة ممزوجة بالثقة: «محمد بدران». فهو على موعد مع المدير. وخلال لقائه به فى حجرته المكيفة نعرف أن الزائر صحفى يعمل في مجلة علمية لكنه «مرتزق» يسعى إلى الثراء واستكمال ما ينقص حياته من الرفاهية المتطرفة: «وكالعادة انثالت على ذهنه أحلام الثراء بلا تحفظ فاكملت ما ينقص حياته من الرفاهية: شقة جديدة فى حى راق بعيدا عن روض الفرج طبعا. أثاث فاخر. مطبخ امريكانى. بار امريكانى. سخان. فريجدير كبير. سيارة شقة. دائمة بالإسكندرية للتصييف فى الصيف ولعطلات المواسم فى بقية الفصول[2]» وهو لذلك يكتب مقالات يزيلها بتوقيع من يدفع له، أيًا كان صاحب التوقيع ما دام ينقده الثمن: «أنا لا يهمنى التعب. إلىّ بنقط الموضوع وسوف تقرأ مقالا لن يشك قارئه فى أنه بقلم أخصائى من العلماء[3]». غير أن المدير هذه المرة، يقدم إليه مقالة

(١) نجيب محفوظ مجموعة. دنيا الله مكتبة مصر صـ ١٣٦ .

(٢) السابق صـ ١٣٧ .

(٣) السابق صـ ١٣٨ .

مسطورة وجاهزة عن عقار طبى جديد، ويطلب منه أن يزيلها بتوقيعه باعتباره كاتب المقالة التى «لا ينقصها إلا إمضاؤك[١] »، و«يجب نشره فى صفحة مهمة[٢]».

ورغم إدراك الصحفى لزيف المقال من الناحية العلمية، فضلا عن تفكك بنائه اللغوى مما يباعد بينه وبين النشر فى أية مجلة أو جريدة، لكنه مارس مع المدير لعبته المعتادة التى يفهمها المدير جيدا: المساومة والمناورة. لقد قال له: «مدهش. ثمة أخطاء فى اللغة أو النحو ستصحح بطبيعة الحال ولكنه مقال هام ومثير»، و«هناك معلومات تحتاج إلى تحقيق علمى أو إلى تعديل على الأقل. إن مجلتنا ذات صفة علمية معترف بها[٣]»، ولذا فقد قال المدير ببرود: «لن أزيدك مليما على المبلغ المتفق عليه[٤]». ولما قال الصحفى بحرارة زائفة: «أخاف أن يؤدى الإفراط فى تناول العقار إلى...»

ـ قاطعه المدير: «ما أجمل تلاوتك للآيات الإنسانية، لكى أزعم أنى إنسانى أكثر منك. هذا العقار إذا لم يفد فلن يضر، وهو مفيد قطعا، والإنسان يعيش على الأوهام ويسعد بها[٤]». ثم تناول المدير مظروفًا صغيرا من جيبه ووضعه على المكتب أمام الصحفى الذى أخذه شاكرًا، وتصافحا، ثم خرج الصحفى. وبينما كان فى الطريق إلى المجلة أخذ «يقارن بدهشة بين حالة حين تخرجه من الجامعة والتحاقه بالعمل مخمورا

---

(١) السابق ص ١٣٩ .

(٢) السابق ص ١٤٠ .

(٣) السابق ص ١٤٠ .

(٤) السابق ص ١٤٠ .

بأسمى الآمال وبين حاله التى صار إليها حين لم يعد لشىء قيمة إلا السيارة، والشقة الفاخرة، وجهاز التكييف، وتعليم الأولاد فى الكلية الأمريكية[(١)]».

فمن الواضح أن هذه الصورة الأولى تتجه إلى تقرير جزئية من جزئيات الفساد وهى «خيانة الأمانة العلمية»، وهى جزئية ليست مقطوعة الصلة بالصورتين التاليتين بعد، إذ إننا نجد ثمة رابطا يربط بين «محمد بدران» عماد الصورة الأولى. وبين الفتاة الجميلة عماد الصورة الثانية: فلقد جذبت «الفتاة» انتباه الصحفى. كما جذبت انتباه الرجل الآخر أثناء انتظار الثلاثة أمام المصعد: «تسللت نظرات الاهتمام إلى الفتاة لشبابها وجمالها وأناقتها[(٢)]». ولذلك اقتحمت صورتها ذهن الصحفى المرتزق حينما كان يجالس المدير المزيف: «ولسبب ما خطرت ببالة الفتاة الجميلة التى رآها فى مدخل العمارة أمام المصعد. ما أجمل أن يملك الإنسان صديقة مثلها فائقة الجمال حقا. ولجمالها أثر بهيج مثير لأحلام الشباب فى الحب، والنشوة السامية[(٣)]».

ولعل نجيب محفوظ قصد من توفر هذا الارتباط ــ التأكيد على امتداد الصورة الجزئية «خيانة الأمانة العلمية»، وتأثيرها. فى البناء الاجتماعى مما ينشأ عن وجود هذا الامتداد، صور أخرى مباشرة أو غير مباشرة تشكل

(١) السابق ص ١٤٠ .

(٢) السابق ص١٤١ .

(٣) السابق ص ١٣٧ .

صورة كبيرة للفساد. ولذلك عرضت صورة الفتاة الجميلة لذهن «محمد بدران» الصحفى كما ذكرنا. وقدمت الفتاة ــ باعتبارها صورة ثانية للحدث ــ على اعتبار أنها نتيجة للضعف الخلقي، الذى يتميز به كل من الصحفى الذى يكمم صوت ضميره، والكاتب السينمائى الأستاذ «وديع» على نحو ما سنذكر بعد قليل.

وأيا كانت وظيفة الفتاة فى كل من الصورة الأولى، والثانية. فإن تقديم الفتاة كصورة منفردة ــ يستهدف كشف صورة جزئية وفضحها من صور الفساد العام، تتضح على النحو التالى: فالفتاة تقصد الشقة رقم ٣٣ بعد أن توقف بها المصعد فى الدور الخامس. إذ هى على موعد مع المدير لتتسلم عملها سكرتيرة له. لقد كان جمالها هو الذى أهلها للمنصب، وثمة اتفاق غير ملفوظ عقدته معه بأن تعطى نفسها إليه عن طواعية فى مقابل هذه الوظيفة. ولذا فقد جهدت فى قمع أحاسيس النفور والتقزز والرفض، إذ المهم هو الوصول إلى تحقيق الثراء: «تقدم المدير ليلاقيها فى المنتصف بقامته المترهلة، وصلعته الوضيئة، وانحنى نحوها بوجهه المجدور، يتقدمه أنف كالكف المبسوطة بين هالتين من سوالف بيضاء، فتناول يدها، وضغط عليها بحنان، مريب، ومضى بها حتى أجلسها على المقعد الوثير أمام المكتب، ثم جلس على كرسيه وعيناه لا تتحولان عن وجهها:

ــ خطوة عزيزة يا زوزو، كيف حال والدك وأخواتك؟

ــ عال متشكرة جدا يا فندم .

وكانت رغم مطاوعة الأمور تجد قلقا واحساسا كأنه التقزز ــ لكنها

ابتسمت إلى عينيه المكللتين بحاجبين أشيبين، عينيه الحادتين رغم الكبر، وقاومت النفور المستقر فى شعورها، والذى جاء معها من الطريق، بل من البيت رغم محاولاتها القوية فى مغالبته بالأحلام الخيالية المتألقة كالماس:

ـ ستشرفين السكرتارية فى نهاية الأسبوع .

اتسعت الابتسامة المغتصبة من شفتيها، فتحركت قسمات الرجل فى نشوة كالطرب وقال بحرارة:

ـ أنت ضوء الحياة يتسلل إلى قلبى من جديد. وسوف ينعكس على حياتك بالسعادة![1].

وعلى هذا النحو يستمر لقاء الفتاة بالمدير. هو يواصل وعوده، وهى تكظم مشاعرها النافرة؛ لأن غايتها احتلال الوظيفة، والانتقال بأسرتها إلى شقة جديدة فى مصر الجديدة. ولا يهم الثمن: «لن تندمى على ما فات، أمك حكيمة وأنت كذلك. إن متاعب الحياة لا تفض كما يزعم الحمقى فى الصحف، ولكنها تفض بالإرادة الحية، إرادة شخص ذكى مثلك[2]». فكما هو بين. تمثل هذه الصورة جزئية فساد أخرى هى «التوسل بأية وسيلة من أجل تحقيق الهدف الخاص»، حتى ولو كان الثمن امتهان الكرامة وكبت الضمير.

والصورة الثالثة: يتولى الكاتب تقديمها من خلال حركة المؤلف السينمائى «وديع» ثالث الثلاثة «الذى قصد الشقة رقم ٥٠ بالدور الثامن؛ ففى الاجتماع الخماسى ـ الذى ضم «وديع». و«مجدى» المنتج،

---

(١) السابق ص ١٠٥ ط

(٢) السابق ص ١٠٦

«وطنطاوى» المخرج، و«دزرائيلى» الموزع، و«عواطف» الممثلة ــ يضطر وديع إلى تعديل قصته السينمائية تعديلا جوهريا بعد أن قدم إليه مجدى «لفافة ماسية» أدرك وديع لأول وهلة إنها «قرش» حشيش: «هدية لك لم أعرف إلا مصادفة أنك من أهل الكيف[1]».

لقد خضع «وديع» خضوعا مهينا لكى يرضى الجميع، خائنا بذلك «أصالة الفكرة الأدبية والفنية» وذلك على الرغم من أن ثمة ما كان يدعوه إلى التراجع، والتمسك بموقفه، وهو مثول الفتاة الجميلة لعينيه مرة بعد أخرى. فعندما رآها أمام المصعد دبت فى عينيه «حياة متألقة كالزهرة[2]». وقبل أن يلتقى بالمنتج كانت صورة الفتاة «ما تزال تعايش خياله معايشة لطيفة، مخالطة أفكاره ومشاعره وأنفاسه،وكان يتصور فى نشاط حار خلاق الحياة العريضة التى يمكن أن يصنعها ذلك المثال من الجمال الحي[3]...».

لقد كان أمام وديع فرصة التراجع والرفض، لإدراكه جسامه الخطأ الذى ينحنى له. ذلك الإدراك الذى يقويه صورة الفتاة الجميلة «ووجد نفسه يستعيد صورة الفتاة الجميلة التى عايشته منذ قليل. وحلم مرة أخرى بالحياة العريضة التى يمكن أن يصنعها جمالها الحي[4]...» كان بإمكانه التراجع لكل ذلك، خاصة وأنه قد بدا رافضا فى نهاية الصورة وهو يقول

(١) السابق ص ١٤٨.

(٢) السابق ص ١٤٨.

(٣) السابق ص ١٤٨.

(٤) السابق ص ١٤٩.

للمخرج طنطاوى «أود أن أكتب قصة عن المال باعتباره غولا مخيفا يلتهم القيم الجميلة بلا رحمة كالخلق، والجمال والروح[1]»، ولكن «وديع» قد قبل الثمن المقدم إليه ورضى بالتعديل. فهل نضمن مع الكاتب عدم انحراف «وديع» وخيانته لأصالة الفكرة مرة أخرى؟.

فالصور الثلاث على ذلك النحو الذى قدمنا تشكل جميعا الحدث القصصى: حيث مثلث كل صورة جزئية للفساد الاجتماعى، فالأولى: عنيت بتقديم جزئية عن خيانة «الأمانة العلمية»، والثانية «الوصولية»، والثالثة خيانة «الفكرة الأصيلة». وهى جميعا تشكل الفكرة التى استهدفها الكاتب وهى اشتراكها جميعا فى عرض صورة بانورامية للفساد الاجتماعى... وهى الفكرة التى توالت عليها الصور الثلاث، صورة بعد أخرى، تواليا مترابطا بحيث بدا الحدث لنا كما لو كان وحدة واحدة، وإن كان فى الأصل قد اعتمد مسارات ثلاثة مصورة، كما رأينا.

ولقد اتبع الكاتب نفس المنهج في عرض حدث كل من قصة «صورة قديمة»، وقصة «صورة» حيث وظف لرسم الحدث فى القصة الأولى ثلاث صور جزئية مثلتها ثلاث شخصيات تعاونت جمعيا على تقديم قطب الحدث أو مركزه، وهو محمد عبد السلام باعتباره إنسانا مطحونا وقع ضحية لتلك الشخصيات: فعباس الماوردى الثرى ــ أحد أفراد الصورة المدرسية ــ عزل نفسه عن المشاركة فى دفع الحياة السياسية رغم أنه كان «نجما سياسيا لا معا قبل الثورة». وقد انسحب من الحياة حيث قبع فى عزبته أو مملكته الصغيرة التى «استغنى بها عن العالم ويود لو يمضى عمره

في حدودها لا يغادرها[١]»، وعباس الماوردى أنهى حياته بالتصوف: يقول الصحفى: «أرى فى وجهك صفاء غريبا»، و«الحق أن صفاءك غير عادى». فيقول الماوردى: «اعتبرني من الصوفية[٢]». وحامد زهران حقق ما وصل إليه من مركز مالى واجتماعى ممتاز عن طريق الانتهازية والوصولية[٣]. لقد كانت النتيجة الطبيعة أن يوجد واحد مثل «محمد عبد السلام» و«فايقه» وغيرهما، ما دام قد أصبح هؤلاء مشغولين بأنفسهم كما رأينا.

ولرسم الحدث فى القصة الثانية (صورة) وظف نجيب محفوظ ثلاث صور جزئية عملت جميعا ــ أيضا ــ على تقديم معنى كلى يتحدد فى هذا التساؤل: «على من تقع مسؤولية مقتل شلبية، الشابة الجميلة؟». «فيسرى عبد المطلب» يقدم فى الصورة الأولى على أنه غير مبال بالحادث المنشور فى الصحيفة، ولكنه يطرح السؤال: «من القاتل؟ ولماذا؟» ويطل علينا ظل من الإجابة أثناء تحاور الزوجة والابنة حيث نعرف أن القتيلة كانت تعمل خادمة لدى الأسرة وطردت[٤]. و«أنور حامد» فى الصورة الثالثة كان متزوجا من القتيلة زواجا عرفيا وحاول أن يجهضها فرفضت وهجرته[٥]، و«حسونة المغربى» فى الصورة الرابعة كان يدفعها إلى

(١) السابق ص٢٥٠

(٢) السابق ص٢٥٣

(٣) السابق ص٢٥٨

(٤) حمارة القط الأسود ص ٢٣٤.

(٥) السابق ص ٢٣٦ ــ ٢٣٧.

جلسائه[1]. فهذه الصور الجزئية العديدة قد تولت الضغط على الفكرة أو المعنى الكلى الذى أراده المؤلف: «من القاتل» هل هو عادل الذى يمثل صورة أخرى والذى يعترف اعترافا لنا بأنه قتلها لغيرته الشديدة عليها[2]؟ أم أن القاتل الحقيقى هو مجموع تلك الشخصيات التى وردت فى الصور ولم يكن مقتلها على يد عادل المحب الغيور إلا نتيجة لأفعال تلك الشخصيات، حيث تلقاها ولما تتخلص من أثر الانتهاكات الجسدية والنفسية السابقة.

* * *

(١) السابق ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨

(٢) ص ٢٤٢ ـ ٣٤٣ .

الفصل الثالث

الإبداع المسرحى

الفصل الثالث

ثنائية الرفض والمقاومة

في مسرحيات حامد طاهر الشعرية

(١)

احتفت بشعر حامد طاهر أقلام منصفة(١) تابعت أشعاره التى تضمها دواوينه الستة وهى: ديوان حامد طاهر (١٩٨٤م)، وقصائد عصرية (١٩٩٠م)، وديوان النباحي (١٩٩١م)، وعاشق القاهرة (١٩٩٢)، والطواحين (٢٠٠م)، وتراب القدس (٢٠٠١م).

ولكن مالا يعرفه القارئ عن حامد طاهر ــ أنه خاض منذ سنوات بعيدة تجربة «المسرح الشعرى Verse Drama ـ بأن كتب ثلاث مسرحيات هى دوريش السقا (١٩٦٦م)، وأربعة رجال في خندق (١٩٦٧م)، والأشجار ترتفع من جديد (١٩٦٩م)(٢).

---

(١) مثل د. أحمد هيكل فى تقديمة لديوان ثلاثة ألحان مصرية نشر الهيئة المصرية للكتاب ود . محمود الربيعى فى تقديمه لديوان فترة فى جدار الصمت، نشر مكتبة الشباب وكتابه من أوراقي النقدية، نشر دار غريب ــ القاهرة ود. محمد حماسة عبد اللطيف فى كتابه: اللغة وبناء الشعر، ومثل: د. أحمد درويش فى كتابه: في النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة مكتبة النهضة المصرية. ومثل: د. حسن البندارى فى كتابيه: فاعلية التعاقب فى الشعر العربى الحديث، وجدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر الأنجلو المصرية، وأنيس منصور في جريدة الأهرام.

(٢) المسرحيات الثلاث مازالت مخطوطة، وقد سلمنى المؤلف نسخة منها، وهي تحت الطبع بمكتبة الآداب ــ القاهرة ، وقد تم إخراج وعرض مسرحيتين منها على مسرحى: جامعة القاهرة وكلية دار العلوم وهما : درويش السقا، وأربعة رجال فى خندق.

والواقع أن هذه التجربة الدرامية قد واكبتها قصائد عديدة تعتمد على بعض خصائص الدراما، مثل قصائد: «ثورة الإحساس»(١)، و«مشهد من مسرحية مرفوضة»(٢)، و«حوار»(٣)، و«أشياء صغيرة»(٤)، و«حي الحسين»(٥)، و«الهارب»(٦)، و«هموم الحاشية»(٧).. وغيرها من حيث اشتمالها على الموقف المفرد، والمكان المحدد، والزمن المعين، وقلّة الشخصيات، والحوار المصعِّد للموقف أو المطوّر للحالة النفسية لهذه الشخصية أو تلك، والتحوّل المسوَّغ لبعض الشخصيات. وثمة سؤال يمكن أن يطرحه على نفسه قارئ هذه المسرحيات الثلاث، وربما يمكن أن يطرحه على كاتبها. يتعلق السؤال بسرّ توجّه الشاعر إلى المسرح الشعرى: هل يرجع إلى مجاراة مَن سبقه من كتابه مثل: أحمد شوقى، وعلى أحمد باكثير، وعزيز أباظة، وعبد الرحمن الشرقاوى، وصلاح عبد الصبور؟ أم يعود إلى إيمانه بسموّ الشعر المسرحى من جهة ما يحدثه «النغم والوزن» من أحاسيس وانفعالات لدى المشاهد تجعل من اليسير عليه أن «يهيئ لنفسه حالة شعورية جديدة محببة، وتلك هى الجاذبية المسرحية الخاصة»(٨) كما يقول الكاتب الإنجليزى موم Maugham؟

---

(١) ديوان حامد طاهر ط(١) ١٩٨٤م القاهرة صـ٥١ وكتبها عام ١٩٦٢م.
(٢) السابق ص٧٣ وكتبها عام ١٩٧٣م.
(٣) السابق صـ ١٩٢، وكتبها عام ١٩٧٩م.
(٤) ديوان عاشق القاهرة ط (١) ١٩٩٢ صـ ٣٩.
(٥) السابق صـ ٤٦.
(٦) السابق صـ ٨٦.
(٧) السابق صـ ١٣١.
(٨) عمر الدسوقي ــ المسرحية ــ مكتبة الأنجلو المصرية ط(٢) ١٩٥٧ صـ٤٥.

أم يرد إلى تأثره العميق بمسرحيتى «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى، و«مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور كما صرّح هو بذلك، وفى تقديرى أن سرّ هذا التوجه يرجع إلى هذه الأمور مجتمعة.

(٢)

تتسم المسرحيات الثلاث بسمة «القِصَر» الذى يَسْلكها فيما اصطلح على تسميته فى النقد المسرحى «بمسرحية الفصل الواحد One Act Play حيث تتميز كل واحدة فيها بوحدة المشهد ــ وإن تخلله أكثر من منظر ـ ووحدة الحدث المجرَّد من الحكايات الثانوية أو الفرعية غير الضرورية، كما تتميز بقلة الشخصيات الفاعلة. ولم تكن اللوحات الثلاث المشكلة للمشهد المسرحى فى مسرحيتى «درويش السقا»، و«الأشجار ترتفع من جديد» ــ إلا مناظر مترابطة تعمل جميعًا فى نطاق الفعل أو الحدث المسرحى.

وتتجلى فى المسرحيات فكرة أو رسالة واحدة هى «ضرورة رفض واقع ردىء، بالعمل السرِّى الخفىّ، أو بالعمل الجهرى المسلحّ، ما دام هذا الواقع يمس السيادة الوطنية، وينال من إرادة المواطنين وحريتهم»، فمسرحية (درويش السقا) تقاوم شخصياتها الوجود التركى المستتر تحت اسم الخلافة، أو السلطة الإسلامية، تحقيقًا للتحرر والعزة الوطنية؛ فبعد أن تعرض درويش فى اللوحة الأولى للضرب والإهانة، وتمزيق قربته بواسطة عدد من جنود الوالى أو السلطة الظالمة ــ يقول مصمّما على رد الإهانة التى أهدرت كرامته: «سأعرف كيف أقتلهم بهذى القربة

المتمزقة/ وعلى طريق القلعة الصيفى سوف أصيدهم/ والشمس تأكل من فراغ بطونهم/ ورءوسهم(١)».

ويتوافق قرار الانتقام الذى اتخذه درويش مع قرار النخبة المثقفة التى تتمثل فى رجال الأزهر الشريف، وإن كانت هذه النخبة تدبّر لأمر جماعى يحقق مصلحة البلاد، ويتجاوز مجرد الانتقام الفردى، وذلك ما تراه فى قول «الأستاذ» الأزهرى ــ الذى يمثل القيادة الواعية ـ يوجه حديثه إلى الحاج محروس (صاحب المكتبة).

ــ «اسمع يا محروس / قل للسقا ألاّ يتسرع/ نحن بقلب الأزهر ننوى شيئًا أروع/ وضاحا من غير قناع/ ننوى عزْل الوالى نفسه»(٢).

وحتى تأتى اللحظة التى تحرر فيها البلاد من الوالى ــ لم يمتنع درويش السقا وأمثاله عن استمرار «الرغبة فى تغيير الواقع ورفضه»، وهى الرغبة التى تحولت إلى حلم رمزى حلم به درويش ورواه لمحروس هكذا:

ــ «حلمتُ» أن قِرْبتى انتفخت وانتفخت/ حتى غدت كقبة الحسين/ وأن جند الترك فى الميدان تحت سطوتى/ وأن كل الناس يهتفون بى/ «أحرقهم بالنار» «اذبحهم ذبْح الشاه/ «قدّمهم للخازوق»(٣).

ويواصل درويش رواية حلمه الذى تحوّل إلى حلم جماعى بالنهوض لطرد الغريب المستعمر لبلاده:

---

(١) مسرحية درويش السقا ص٣ .

(٢) السابق ص٥ .

(٣) السابق ص١٦ ، ١٧ .

ـ «فكرتُ لحظة وقلت: لا. بل ندخلهم تلك القربة/ وليدْفَعْ كل منكم بذراعه/ حتى نلقيهم فى البحر/ وافقنى الناس فَرُحْنا ندفع ندفع»(١).

وتمضى مسرحية (أربعة رجال فى خندق) فى هذا الاتجاه، وهو مقاومة من يهدد السيادة الوطنية. ذلك أن شخصياتها تتفق على أهمية حماية الخندق الذى يتحصنون به، والدفاع عنه حتى لو سقطوا واحدًا بعد الآخر، وذلك عقب هزيمة الجيش المصرى فى سيناء فى يونيو عام ١٩٦٧م؛ فقد قرر سالم البقاء فى موقع الخندق للذود عنه وعن زميله الجريح العاجز عن السير بعد استشهاد زميلى الموقع: غريب ومحمود، مما جعل الجريح يحسّ بتحوّله الذى تنبأ به غريب قبل استشهاده(٢) ـ يقول سالم للجريح الذى سأله عن سبب عودته بعد أن أعلن رحيله نجاة بنفسه.

«هل ترانى أتناسى ذلك الجرح وأمضى/ ذلك الجرح الذى يكبر فى صدرى/ ويمتد .. وينمو. هل ترانى أخرسه؟./ إنه يصرخ بى: لا تحاول/ جثث القتلى وراءك/ وأمامك/ وعلى كل اتجاه/ ولقد سرت إلى الحق فماذا يمنعك؟/ لا تخف شيئًا، يد الله معك/ إننى الآن لفى شوق إليهم.. فليعودوا/ وليكن ما بيننا بعض لقاء/ كى أداوى فى ذراعيه جراحى/ وجراحك/ (يحتضنه بقوه) وجراح الأصدقاء»(٣).

على حين تتحول شخصيات الخليّة السرّية بمدينة غزة فى مسرحية

---

(١) السابق ص١٧ .

(٢) مسرحية أربعة رجال فى خندق ص٩ ، ١٠ .

(٣) السابق ص١٥ .

(الأشجار ترتفع من جديد) من العمل السرّى القائم على التخطيط، وتجميع القوى ــ إلى التنفيذ وإعلان الثورة ضد الجيش الإسرائيلى الذى احتل كامل الأراضى الفلسطينية بعد هزيمة العرب فى يونيو ١٩٦٧م، فقد تمخض الحوار الذى جرى بين «الأستاذ» قائد العمل السرّى، وناظر مدرسته، وأفراد الخلية من الشبان عن قرار إعلان المقاومة بتجنيد المزيد من الفتيان للقيام بعمليات مقاومة العدو(١)، ويكون الأستاذ فى هذه الحالة قد تخلى عن فكرة «التريّث» للوقت المناسب التى كان ينادى بها ويساندها، فقد حانت اللحظة لكى يعرف الأعداء، والعالم أن إرادة هذا الشعب لن تموت. يقول:

ــ «كنت من قبل أعارض / غير أنى الآن أرجو أن يتم/ فلتجمّع حولنا كل القلوب المخلصة/ وليزد هذا العدد....

إن هذا الوطن المكتوف لن يصبح حرا/ باجتماعات وأبحاث تدور/ بين جدران القصور المغلقة/ أخبروهم أن هذا الوطن المكتوف يحتاج لنار واحتراق/ لصدور يزأر البركان فيها ويمور»(٢).

(٣)

يوسْع المتلقى لهذه المسرحيات أن يلاحظ أن الشاعر قد عمد إلى التعبير عن هذه الفكرة أو «الرسالة» الماثلة فيها بوسائل عدة: منها: «قرب مدلول لغة الحوار»، و«الطابع الصوتى للغة الحوار، والتوظيف الدرامى

(١) مسرحية الأشجار ترتفع من جديد ص ٢٦ ــ ٣٤ .
(٢) السابق ص ٣٤ ــ ٣٥ .

فى الحوار»، و«التناسب بين الأداء اللغوى والشخصية»، و«حيوية الصيغ الحوارية»، و«المزج الأسلوبى فى الجمل الحوارية».

أما الوسيلة الأولى وهى «قرب مدلول لغة الحوار»: فترجع إلى أنه ناشيء عن أن لغة الحوار الفصحى واضحة غير غامضة، على أساس أن هذه اللغة قد أبدعها الشاعر لتُقال لا لتُقرأ، حتى يتفاعل معها المشاهد، ويتمكن من متابعة الموقف أو الحدث المسرحى؛ فعندما يقول درويش السقا فى بداية المسرحية:

«قلنا الفرنسيس راحوا/ بسخفهم... واسترحنا/ فجاء أسخف منهم/ يارب هوّن علينا »(١).

ــ يلتصق المشاهد بسرعة، ودون صعوبة بالحدث، وذلك لأنه لم يجد «حاجزًا لغويا» يحول دون متابعته، من حيث: ارتفاع نبرة الصيغة أو تعقيدها، أو غرابتها، أو تفاصحها. وهذا يعنى أن الشاعر كان على وعى بأهمية أن يوازن بين اللغة وطبيعة المحاور، وهدف الحوار، وبنية الحدث. فضلا عن أن صياغة الحدث المسرحى تتم بنظام «شعر التفعيلة» الذى يحتاج إلى هذه الموازنة، إذ هو نظام ينشد دائمًا الاقتراب من المتلقى والالتصاق به، تحقيقا للحركة الدرامية التى تنشط أكثر مع شعر التفعيلة.

وأما الوسيلة الثانية: فتظهر فى حرص الشاعر على إكساب جمله الحوارية طابعًا يتلاءم مع المسرحية الشعرية وهو «الطابع الصوتى». فبه

(١) السابق ص ١ .

تكتسب الجمل «إيقاعًا» من نوع ما، طالت الجمل أو قصرت، ليتحقق بهذا الطابع التأثير فى المشاهد، على نحو ما يتمثل فى المشهد المسرحى الذى يجمع بين غريب والجريح فى مسرحية (أربعة رجال فى خندق). حيث يطلب الجريح من غريب أن يسارع إلى إطلاق الرصاص عليه وقتله، ليسهل رحيل الزملاء الثلاثة عن الموقع المهدد بالتدمير بهجوم وشيك من قبل العدو(١).

«(يقول الجريح لغريب): تعال إلىّ .. اقترب ـــ أدن أكثر/ (غريب يقترب حتى يمسك بكتفه): ماذا تريد؟ / (الجريح): بحق صغارى عليك/ بحق أخوتنا الصادقهْ/ (غريب باستنكار): وماذا تريد؟/ (الجريح): أريدك أن تتحدى الوَهن/ وأن تتشجع فى ساعة من العمر/ أطلق على جبهتى مدفعك/ بربك قدم لى الموت ـــ تنقذْ من النار أشلائيه/ بربك قدّم لى الموت/ أطلق رصاصتك المخلصهْ»(٢).

فالكاف فى نهاية جملة السطر الثالث (عليك)، ونهاية جملة السطر الثامن (مدفعك) ـ أكسبت الأداء الشعرى ـــ الإيقاع الصوتى المؤثر، من حيث أنها ـ أى الكاف ـ «صوت مهموس Voiceless»، دلّ على «بوح» يوحى بحالة الوهن النفسى والجسدى الذى لحق بالجريح. وكذلك جاءت الهاء فى نهاية جملة كل من السطر الرابع (الصادقهْ)، والتاسع (أشلائيهْ)، والحادي عشر (المخلصهْ) لتشارك الكاف فى دلالة «البوح الاعترافى» الذى يؤثر فى المشاهد. وعلى هذا جاءت دلالة الهاء فى نهاية

(١) مسرحية أربعة رجال فى خندق ص٢

(٢) السابق ص ٢٢ .

الجمل الحوارية الواردة على لسان عبد الله المتألم لحال الوطن المحتل فى مسرحية (الأشجار ترتفع من جديد)، وذلك فى موضع مناشدته بعض العناصر الكونية الواصفة لمدينته الحبيبة (غزة) الرازحة تحت نير الاحتلال الإسرائيلى(١) يقول:

- «يا قمرا .. شوهت السحب الداكنة بياض جبينه/ يا بستانا .. مزقت الريح الشتوية أوراق غصونه/ يا نهرا .. داست فى خلجانه/ أقدام كلاب نجسه(٢)».

إذ جاءت «المناشدة» بصيغة «النداء المتحسر» ذات الصوت المهموس فى نهايات سطورها الأربعة، لإرساء «البوح الاعترافى» القائم على مشاعر الحزن، وأحاسيس الأسى والقهر والفقد.

وعلى الرغم من «التوتر» النفسى لدى الجريح فى ا لنص الأول، وعبد الله فى النص الثانى ـــ فإن توظيف «الإيقاع الصوتى» المناسب ـــ كما رأينا ـــ قد نّجى اللغة من الطاقة «الخطابية» التى تتجه إلى الجمهور أكثر مما تتجه إلى الشخصيات المتحاورة، لأنه «لا وجود للجمهور فى نظر الشخصيات المسرحية»(٣)، لا سيما إذا علمنا أن «المسرح بين جدران أربعة، الرابع منها جدار وهمى يفصل بين الممثلين والجمهور»(٤).

(١) مسرحية الأشجار ترتفع من جديد ص٢٥

(٢) السابق ص٢٥ .

(٣) د . محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث. ط (٤)، دار النهضة العربية ١٩٦٩ صـ ٦٦٠ .

(٤) السابق صـ ٦٦١ .

وأما الوسيلة الثالثة فهي: التـوظيف الدرامي» للغـة الحوار. ويراد به أن يكون حوار الشخصيات المسرحية ممثلاً للفكرة أو الرسالة التي طرحها الشاعر، بحـيث يكون هذا التمثيل مقصـورًا عليها، ومتصلاً بهـا، ضمانًا لعدم وقوع الحوار في عـيب ما يسميه النقد المسـرحي «الغنائية» التي تعدّ «استطرادًا» غير مطلوب في البنية المسرحية، يهدد وحدتها وترابطها، على نحو ما ظهر في بعض مسرحيات شوقي مثل مجنون ليلى، إذ الغنائية «لا تخبـرنا بجديد ولا تؤدي إلى تطور في أحداث المسـرحية»(١)، كمـا أنها من جهة أخرى «تهبـط إلى وصف المشاعر الذاتية»(٢). التي توقف تدفق حركة الحدث، فتنفصل الشخصية بهذا الوقف عن «زميلاتها في الموقف، وتفقد الجمل تأثيرها العملي أي وظيفتها الدرامية»(٣).

فـالشاعـر في مـسـرحيـاته الثـلاث كان علـى وعي بأهميـة التـوظيف الدرامي، وسلبية «الغنائية»، وإن كانت بعض المشاهد في هذه المسرحيات تحـتـوي على «دفقة حـوارية مونولوجية» مـطولة تشبه «الغنائيـة»، ولكنها ليست مـهددة لوحدة الحـدث، إذ هي مجرد «بوح اعـترافي» يحتـاج إليه المشاهد، لأنه ينبئ بما يجـهله من معلومات تتصل بالشخـصية الوارد على لسانها هذه «الدفقة المونولوجيـة»، على نحو ما نرى في «الدفقة الحوارية» على لسان الجـريح في (أربعة رجال في خندق)(٤) عندما اسـتطرد قليلا

(١) د. محمد مندور: المسرح - دار المعارف ط (٢) ١٩٦٣ صـ ٨٨.
(٢) النقد الأدبي الحديث صـ ١٦١.
(٣) السابق ١٦١.
(٤) مسرحية أربعة رجال في خندق ص٣ - د.

للتحدث عن طفله الصغير، الذى يشعر به الآن. يقول الجريح (وكأنما يحدث نفسه):

ـ «يا غريب/ إن لى طفلا صغيرًا فى حوالى العاشرهْ/ كلما حدثته عن أمنياته/ قال لى/ (ضابط بالجيش أمشى بالنجوم الباهرهْ/ فى دروب القاهرهْ/ وتحيينى الجنود/ فإذا ما دارت الحرب ... تقدمت الصفوف/ وانتزعت النصر .. حتى إن رجعت/ هتف الناس وقالوا/ قائدٌ منتصرُ .. قائدٌ منتصرُ/ عندها أعلن فيهم/ إننى غرس أبى/ اهتفوا عاش أبى/ يا غريب)/ إن هذا الطفل يرنو الآن لى من كل أفق/ كلماته/ تتحدانى بعمق / يا غريب/ كل ما أوصيك به/ إن رجعت / قبلة للطفل فى جبينه/ وحديث كاذب عنى .. وما أقسى حديث الكذب/ حين ينساب إلى سمع صبى/ قل له : مات أبوكْ/ وهو يخطو ويدافع/ فى سبيل الوطن الطيب نيران المدافع/ قل له: مات وقد كان يشدّ النصر للناس/ ولك/ لا تقل مات بحفرهْ/ مثل كلب يشمئز الموت أن يلمس صدره»(١).

فهذا الاستطراد يشبه «الغنائية» أو يقترب منها، لولا أنه يكشف عن «تمنى الجريح» فى أن تسود فكرة الاستعداد للتضحية من أجل الوطن فى وقت الشدة وحلول الخطر. كما يكشف الاستطراد عن «رغبة الجريح» فى أن يعلم ابنه الصغير حقيقة الموقف الذى سجله والده فى الحرب، و«قلقه» على ابنه الصغير الذى يحتاج حال غيابه ـ إلى قبله حنان ومساندة. فالاستطراد بهذا المعنى قد أدخل هذا الموضع من المسرحية فى سياق الحدث ونسيجه.

---

(١) السابق ص٥ .

وتتمثل هذه الظاهرة أيضًا في نص مطول آخر في نفس المسرحية(١) – ورد على لسان الجريح عندما واجه الضابط الإسرائيلي وجنوده لحظة سؤاله عن زملاء الموقع. فقد عمد الجريح إلى استطراد أفاد به أن أصدقاءه الذين يسأل عنهم ليسوا هذا العدد فقط – بل هم في كل أفق، وتحت الرمل، وفي الكهوف، والقرى. والريح(٢) ليبين له مقدار التصميم على المقاومة والدفاع عن الموقع مما أدخل هذا الاستطراد في نسيج الحدث وبنيته. كما تتمثل في أحد مشاهد مسرحية (الأشجار ترتفع من جديد). عندما جاء الاستطراد المشابه للغنائية على لسان «الأستاذ» طالبا من مجدي أن يحضر هؤلاء الفتية الذين يرغبون في الإنضمام إلى الخلية(٣). «(يقول مجدي): إنني أعرف يا أستاذ من يوثق فيهم

(فيقول الأستاذ): فلتقابلني بهم/ ولتقابلهم بإخوانك حتى تتوطد/ هذه الرابطة الوثقى بأعماق الجميع / كل شيء بحذر/ فانتقوا من أفضل الفتيان من يشبهكم/ وابذروا الفكر فيهم/ أخبروهم أن هذا الوطن المكتوف لن يصبح حرا/ بالأماني في قلوب الحالمين/ أو دموع الضعفاء/ والأناشيد الحزينة/ أن هذا الوطن المكتوف لن يصبح حرا/ بالشعارات التي تولد من غير حياه/ والتصاوير التي تلصق فوق الأعمدهْ/ أن هذا الوطن المكتوف لن يصبح حرا/ باجتماعات، وأبحاث تدور/ بين جدران القصور المغلقهْ/ أخبروهم أن هذا الوطن المكتوف يحتاج لنار، واحتراق/

(١) السابق ص١٢، ١٣

(٢) السابق ص١٣

(٣) مسرحية الأشجار ترتفع من جديد ص٣٤

لصدور، يزأر البركان فيها ويمور / بسواعد/ تطلع الشمس على تلك القبور/ لبطولات كثيرة/ تهب الروح لهذى الأرض .. من غير مقابل/ أخبروهم أن فى قدرتنا .. ما يصرع الليل ويأتى بالنهار / غير أن اليأس والخوف يحيطان بنا/ فانسفوا قيدهما.. / يصبح النصر لنا»(١).

فالدفقة الحوارية على هذا النحو بدت استطرادًا يقترب من «الغنائية»، لكن هذا «الاستطراد» ليس خارج الحدث، بل هو داخل فى نسيجه، وهو ضرورى ومطلوب الآن لأنه يصنع تصورا لمرحلة جديدة من المقاومة بعد وضْعها فى إطارها الجهرى، المتجاوز للتخفى أو السرّية.

وأما الوسيلة الرابعة: «تناسب الأداء اللغوى مع الشخصية» ـ فقد عمد الشاعر بها إلى توظيف لغة الحوار توظيفًا يتناسب مع المستوى الفكرى لهذه الشخصية أو تلك. فما ورد على لسان درويش السقا فى مسرحية (درويش السقا)، يتوافق مع شخصيته المتواضعة الثقافة، وإن كانت ثرية بشعور وطنى يتميز بالصدق والعفوية. يقول درويش فى مفتتح اللوحة الأولى من هذه المسرحية(٢).

«قلنا الفرنسيس راحوا/ بسخفهم .. واسترحنا/ فجاء أسخف منهم/ يارب هوِّن علينا»(٣)، فهذه الصيغ اللغوية كما نرى متوافقة مع شخصيته. ولكنها مختلفة عن صيغ لغوية أخرى فى نفس المسرحية وردت على لسان «الأستاذ»، وهو يمثل النخبة المثقفة، المهمومة بقضية

(١) السابق ص ٣٥

(٢) مسرحية درويش السقا ص١

(٣) السابق ص ١

تحرر الوطن من الاحتلال التركى المتعسف، إذ يقول الأستاذ موجها حديثه إلى الحاج محروس الكتبى(١).

«اسمع يا محروس/ قل للسقا ألاّ يتسرع/ نحن بقلب الأزهر ننوى شيئًا أروع/ وضاحا من غير قناع/ ننوى عزْل الوالى نفسه»(٢). فلغة درويش فى النص الأول تتسم بسمات البساطة والسهولة والوضوح، والخلوّ من أى ملمح بيانى أو مجازى، بينما تتوافق لغة «الأستاذ» مع مستواه الفكرى العالى، ومع محدّثه الحاج محروس الكتبى، فهو بدوره قريب من الثقافة الرفيعة، بحكم اشتغاله بالكتب، ومجالسته للمثقفين والعلماء. ولذلك جاءت صيغ الأستاذ غير مباشرة، ومالت إلى المجاز الموحى. فكلٍ من القولين مما يحتمل صدوره عن الشخصية فى الواقع، وهو ييسّر اقتناع المشاهد به، والتفاعل معه.

وتبدو **الوسيلة الخامسة** «حيوية الحوار» فى أن الشاعر قد جعل للحوار بنوعيه الظاهرى والباطنى ـ طاقة قادرة على «التوصيل الكاشف، وعلى التحول من حال إلى نقيضها، وعلى التحريك المؤثر». والحق أن الحوار ينبغى له أن يمتلك هذه السمات التى تمدّ الحدث بالحيوية المؤثرة فى مشاهدى المسرحية أو قرّائها: أما كون هذه الطاقة موصلة لمعلومات تنير الحدث وتكشف عن أبعاده ـ فإن الوظيفة الأساسية للمسرح تكمن فى أنه «ينقل المعرفة والتجربة من خلال الحوار(٣)»، كما يقول الكاتب

(١) السابق صـ٥ .
(٢) السابق صـ٥ .
(٣) اتجاهات جديدة فى المسرح : ترجمة د. أمين الرباط، وسامح فكرى أكاديمية الفنون ١٩٩٥ صـ ١٩١.

الإنجليـزي «إيرلاند جـوزيفـسـون» : Erland Josefson، فنجـاح الشخصية المسرحية مـرتبط بقدرتها على توصيل فكرها وآرائها من خلال الموقف المسـرحى. وأما بالنسبة لكون هذه الطاقـة «أداة تحوّل»، فـإن ثمة تغـييـرات وتحولات فى مـجـرى الحدث ينتظـرها المشاهد فى ضـوء هذه «المبـررّات» التى يطرحـها الشـاعر عـلى لسان هذه الشـخـصيـة أو تلك. وأخيرًا، فإن تقدم الحوار «بطريقة جدلـية» يجعل الشخصيات والأحداث والأفكار والكلمـات «تغيـر من أشكالهـا ومـعـانيـهـا»(١) وأما سـمـة «التحريك» فتعنى أن يكون الحـوار قادرًا على تحريك الأصوات المتغايرة، والتناقـضات بكل أشكالهـا وألوانهـا، وأنه يسمح بوجـود وجهـات نظر متعارضة ومختلفة(٢).

إن هذه الحيوية ذات الطاقة النوعية يمكن التماسها فى نوعى حوار هذه المسرحيات. وهما «الحـوار الظاهرى» و«الحوار الباطنى أو الداخلى». أما «حيـوية الحوار الظاهرىDialogue» فـتـتجلى فى مـعظـم المشاهـد مثل المشهـد الذى جمع بين دويش السـقا، والحاج مـحـروس الكتـبى، وجرى على هذا النحـو(٣): فالحاج مـحـروس الذى صـرف طالب الأزهر الذى جاء يسأله عن (الألفية)» ــ «يقول لدرويش : يسأل عن ألفيهْ.

فيسارع درويش قـائلاً : هوهْ ... ألفيّهْ/ أقسم لو كان مؤلفـها حيا/ لَوَ شَيت به عند الوالى/

(١) السابق صـ ١٩٢

(٢) السابق صـ ١٩٣

(٣) مسرحية درويش السقا صـ ١٢

الحاج محروس ضاحكًا: ولماذا يا درويش؟

درويش : ولماذا ؟ / تلك البلوى كانت مأساتى طول العمر/ كنت حفظت القرآن على عشر سنين/ فرحت أمي وأبى/ قالا: يصبحْ عالمْ/ كالشيخ الشرقاوى مثلا..أو كالسادات/ فدخلتُ الأزهر مختالا بعمامهْ / أحمل تلك الملعونة كل صباح/ وأسير إلى أحد الأعمدة المرصوصة عند القبله/ حيث الحلقة والشيخ الزاعق (محاولاً تقليد الشيخ) «سمَّع يا درويش»/ فأهب بلا وعْى أصرخ:

وماضى الأفعال بالتامز وسم بالنون فعل الأمر إن أمر فهم.

«إشرح يا درويش» / أشرح؟ / لا أدرى ما معنى بالتامز/ فاكح وأمخط/ عندئذ ــ يدرك أنى لا أعرف معنى البيت/ فيثور بوجهى «أنت جهول لا تصلح للعلم» (ثم معلقا بسخرية)، ياعم الحاج/ قل لى بالله عليك/ هل كل العلم هو التامز؟!

الحاج محروس (ضاحكًا): يالتامز/ يعنى ميّز بالتاء.

درويش : ميّز بالتاء؟! / لكن أين الهمزة يا حاج؟

الحاج محروس : سقطت للوزن.

درويش (وبتهكم) سقطت فى النار بإذن الله.

يستغرق محروس فى الضحك، ثم يبدو عليه الهمّ فجأة.

الحاج محروس: آه يا درويش قد أضحكتنى والقلب مفعم.

درويش يتأثر: أسعد الله مساء السيد الأستاذ/ كان يكفيك هموم الفكر.

الحاج محروس: أسعد الله مساءه/ لم يكد يشهد نور البدر حتى انطفأ/ وأتى الليل ــ كما كان ــ ثقيلاً مبطئا.

درويش : قيل لى راح إلى الواحات.

الحاج محروس: راح منفيا كمن خان بلاده/ هيه../ أو كمجرم / فارغ الكفين من كل الذى جاهد طول العمر.. من أجل طلوعه.

درويش : إنها يا حاج دنيا.

الحاج محروس: مخطئ من أحسن الظن بآخر/ وعد الخادع بالشورى وأقسم / ثم لما صار للحكم تفرد/

درويش: كل من قال له «لا»/ شرّد الجند عياله/ ونفوه فى مكان ما بأطراف البلاد»(١).

فهذا الحوار ــ كما نرى ـ قد تحققت فيه بعض طاقاته الحيوية. ذلك أنه «كشف» عن أمرين. الأول: هو: السرّ الذى يحمله درويش بصدره، ولم يبح به لأحد من قبل، وهو أن انصرافه عن مواصلة التعلم بالأزهر سببه: «صرامة المعلم» وعدم تفهمه لشخصية المتعلم، فضلا عن جمود مقررات التعليم وعجزها عن مواكبة حركة الزمن. والأمر الثانى: هو الكشف عن مصير «الأستاذ» ــ الذى يقود حركة التمرد على الوالى الجديد، الذى أخلف وعده للناس والعلماء فتحول إلى متسلطٍ آخر لا يختلف عمن سبقه من الولاة الظالمين، ولذلك دعا إلى مناهضته فتعرض للنفى والإبعاد إلى منطقة «الواحات» النائية حيث لا يعرفه أحد، كأنه خائن لبلاده.

(١) السابق صـ ٥ .

ومن جهة أخرى يستخدم الحوار بوصفه أداة لتحديد «تحوّل الشخصية» من حال إلى حال أخرى مناقضة لها. ولكي يؤدى هذا التحول وظيفته التأثيرية ـ فإنه ينبغي أن يكون مشتملاً على مبرّراته، بمعنى أن تسبق نقطة التحول معلومات وأفكار يُمهّد لها لتحقيق «الاقتناع» بالتحول لدى المشاهد أو القارئ، فسالم فى مسرحية (أربعة رجال فى خندق)، يتنكر لتضحية زميله الجريح الذى حمى ظهورهم عند انسحابهم من خندق الموقع الأول، حتى يتمكنوا من النجاة، ويميل إلى التخلى عنه ليواجه وحده المصير الحتمى وهو القتل، بل إنه يحرّض زميليه: (غريب ومحمود) على ذلك، أو يعمل غريب بنصيحة الجريح فيطلق على جبهته رصاصة الرحمة، لأنه يعوق انسحابهم. يقول الجريح لغريب:

«أريدك أن تتحدى الوهن/ وأن تتشجع فى ساعة من العمر./ أطلق على جبهتي مدفعك. (فيقول غريب مبتعداً): جنون..».

وحين تتوالى الطلقات على الموقع ــ يقول سالم بغيظ للجريح: «يا وجه النحس/ الآن علينا أن نبقى أكثر مما قدرنا» ثم مخاطبًا زميليه: «لكما قلت: هذا المجنون سيهلكنا إن لم نتخلص منه.

ولكن (سالم) يواجه باعتراض محمود وغريب هكذا؛.

«محمود بحزم : سالم لا تتفوه بعد بهذا القول فيرد سالم: قولى عين العقل/ منذ صباح الأمس ونحن هنا ننتظر الفرصة كى نرحل/ لكن جريحك لن يبرأ../ يا هذا قل لزميلك أن يفعل / من يحمل هذا الجسد المثقل.

غريب بهدوء : معا نحمله.» وأمام هذا الإصرار على رعايته ـ يطرق سالم خجلاً»(١)، كما أن (محمود) يواجه (سالم) فيذكره بموقف الجريح البطولى قبل إصابته فى ساقه، فلولا حمايته لهم لما نجا أحد منهم من رصاص الأعداء وهم ينسحبون من الموقع السابق، بينما يحرض سالم زميليه على تركه رغم عجزه عن الحركة بمفرده.

«محمود : أنتركه للذئاب تنوش بقيته وهو حى؟

سالم: حياة لم تعد تصلح/ وجرح نازف أبدا / ففكر فى الأصحاء.

محمود : أريدك أن تتأمل فى موقفك / لماذا نجوت؟ / أجبنى .. لماذا نجونا/ لأننا تركناه يلقاهم في ثبات/ وطارت مع الجبن خطواتنا/ أما كان فى وسعه أن يفر/ ولو فرّ من كان يحمى ظهور الرفاق»(٢).

ثم يواصل محمود حديثه إلى سالم مستنكرا شعوره تجاه الجريح: ـ «هذه الساق التى تنكرها/ جرحت من أجلنا/ وخزة تؤلمها تؤلمنا»(٣).

ويطرح الشاعر تمهيدا آخر لتحوّل سالم فيكشف فى الحوار التالى عن امتلاك سالم لقلب ينبض بالحب والعاطفة، فظاهره غير باطنه، وهو غير قاس، فموقفه من الجريح ليس حقيقيًا. وكيف نتصور قسوة تصدر عن قلب عامر بالحب؟

لم يكن دفاع غريب عنه أمام هجوم محمود عليه، ووصفه بالنذالة بسبب مغادرته الموقع ـ إلاّ مراعاة لأزمة يعيشها سالم: يقول غريب:

---

(١) مسرحية أربعة رجال فى خندق صـ٣

(٢) السابق صـ ٦ ، ٧ .

(٣) السابق صـ ٧ ، ٨ .

ــ « لم يكن سالم نذلا/ إنما هذا الذى يدفعه قلب به جذوة حب/ أنا أدرى بحكاياه الطويلهْ/ منذ شهر جاء يدعونى لعرسه/ غير أن الحرب شبت فتهاوي جزعا»(١). فهذا الدفاع من جانب غريب ليس سوى تمهيد آخر لتحول سالم. إذ يثبت الحوار أن من يمتلك عاطفة الحب وإن كانت خاصة وشخصية ــ يمكنه أن يتخلى عن موقف أو شعور سبق أن أعلنه وأفصح عنه.

ويعزز الشاعر هذا التحول بتمهيد ثالث يتمثل في رؤية سالم لجثتي زميليه (غريب ومحمود) اللذين سقطا دفاعا عن الموقع عند ذهابه غاضبا، ذلك أنه عاد وهو يحمل خوذتيهما الملطختين بالدماء، ثم يقول: «بأى يد تمزقنا أظافر هذه المأساة؟! / وأى قدم/ تدوس على مشاعرنا/ فتشهق تحت خطوتها أمانينا/ وتلقينا إلى الطرقات عميانا نمد أكفنا للريح.»(٢) وعندما يستفهم الجريح من سالم عن سبب عودته ـ يقول:

ــ « هل ترانى أتناسى ذلك الجرح وأمضى؟/ ذلك الجرح الذى يكبر فى صدرى/ ويمتد .. وينمو/ هلى ترانى أخرسه؟/ إنه يصرخ بى (صوت مجسم) [لا تحاول/ جثث القتلى وراءك/ وأمامك/ وعلى كل اتجاه/ ولقد سرْت إلى الحق فماذا يفزعك؟/ لا تخف شيئًا .. يد الله معك].

ــ « أنني الآن لفى شوق إليهم.. فليعودوا / وليكن ما بيننا بعض

(١) المسرحية صـ ٩ ، ١٠ .
(٢) المسرحية صـ ١٣ .

لقـاء/ كى أداوى فى ذراعـيه جـراحى/ وجـراحك (ثم محـتـضنا إياه)، وجراح الأصدقاء»(١).

ففى هذا المشهد تأكد تحول سالم على أساس هذه المعلومات التمهيدية المسوغة، التى جعلـت عودته إلى موقع الخندق مقنعة ومقبـولة للمشاهد، وحـاملة ــ فى نـفس الوقت ــ رسـالة الشـاعـر ــ عـلى لسـان سـالم ــ بضرورة التمسك بالأرض والدفاع عنهـا ومقاومة المحتلين وطردهم منها مهما بلغ حجم التضحيات.

وأمـا الحوار البـاطنى أو الداخلى فـهـو ما اصطلح نـقاد المسـرح على تسميته» المناجاة الفردية Soliloquy. أو المناجاة النفسية. أو المونولوج Monologue» وهمـا عبـارة عن أن إحدى الشـخصـيات المسـرحيـة تتحدث حديثًا مطولاً يسمعه المشاهدون دون أن تقاطعها شخصية أخرى، بغرض التعبـير عن أعمق مشاعر الشخصـية وأفكارها الدفينة، أو بغرض وقوف المشاهدين على حقائق تتـصل بما يحدث على خشبة المسرح»(٢)، وذلك مثل الحديث الفـردى الصادر عن «الأستاذ» فى مسـرحية (درويش السقا)، الذى استـرسل فيه مدافعًا عن فكرة عـزْل الوالى من منصبه، لأنه أخلف وعده بتطـبيق الشورى لكل من العلمـاء والشعب. فعندمـا حذّره الحاج محروس من الإفصاح عن هذه الفكرة بقوله

ــ «مولانا : ماذا قلت؟ / الوالى/ الوالـى من قبل السلطان» ــ أجاب بحديث مطول لم يقاطعه أحد بغرض تعريف المشاهدين بحقيقة الأمر:

---

(١) السابق صـ ١٥

(٢) مجدى وهبه: معجم مصطلحات الأدب ط١) بيروت ١٩٧٠م صـ٥٢٦

ـ «والسلطان بأمر الأمة/ قل لي يا محروس/ من ذا جعل السلطان القيم؟/ هذا السقا وألوف الناس من البسطاء/ رفعوه على أكتاف عريانه/ فليخلع نعليه إذا سار عليها/ صنعوا من أعينهم تاجا لجبينه / فلينظر للعميان برحمهْ/ نحتوا الصوَّان لقصره/ فليخرج من مقصورته../ يسمع شكوى البنائين/ يا محروس : كان ابن الخطاب عظيمًا/ أعظم من هذا السلطان وقويًا/ يبسط كفيه على العالم/ فإذا جاء الليل سرى في الطرقات/ يتلمس شكوى الناس/ ونحن نقول.. نقول .. ولا نسمع/ نحن بقلب الأزهر ننوى شيئًا أروع(١)».

ومثل الحديث الفردى الصادر عن الجريح في مسرحية (أربعة رجال في خندق)(٢)، ومثل حديث غريب في نفس المسرحية عن سالم (وكأنما يتحدث إلى نفسه):

ـ عاش يهوى ابنة عمه/ وفقير مثله لم يك يقدر / ذات يوم أن يقول لأبيها عمدة القرية .. زوجنى ابنتك ثم جند/ وتعرفت عليه ـ جبهة واضحة فيها صفاء وعذاب/ كان ريفيا به من سمرة النيل شبهْ/ وكثيرا ما حكى لي عن لياليه وأيام هواه/ كان يبكى / دمعة منه تثير الحجرا/ وذهبنا لأبيها في مساء فقبل/ لا تسل عن سالم ليلتها/ كم تغنى/ كم رقص/ كم هوى فوق يدى يلثمها.»(٣).

ومثل حديث سالم النفسى في نفس المسرحية عارضًا أفكاره ومشاعره

(١) مسرحية درويش السقا صـ ٥ ، ٦

(٢) مسرحية أربعة رجال في خندق صـ ٩ .

(٣) السابق صـ ٩

تجاه نفسه وأصدقائه، وأعدائه(١)، وكحديث محمود الماوردى فى مسرحية (الأشجار ترتفع من جديد) أثناء قصر المشهد عليه وحده، ينظر فى رسالة زرقاء وردت إليه من سلمى، واعدته فيها على اللقاء فى الخامسة يقول:

ـ « كيف أصدق يا عالم / سلمى تكتب لى/ وتقول بأنى انتظرك فى الخامسة مساء (ينظر فى ساعته، ثم يروح ويجيء قلقًا).

ـ « هذى الخامسة مساء/ لم يبق سوى بضع دقائق عنها/ لم لم تأت إذن؟ (بتوقف فجأة) لكن حقا لا أدرى. هل سلمى هى صاحبة الخط، وهذا الورق الأزرق؟ ماذا يمنع مثلاً أن يصنع تلك اللعبة بي أحد الأوغاد بمدرستى؟/ عمار .. وصالح/ أو عبد الله/ لا أدرى .. فهم لا يرتاحون إلىّ كثيرًا/ آه تلك الخامسة ولم تأت/ فماذا أصنع فيهم؟ أوغاد، أو غاد، وكلاب»(٢). وعلى هذا النحو من «المناجاة» أو الحديث الباطنى ـ نقف على الأحاديث الباطنية لكل من عبد الله فى اللوحة الثانية، والأستاذ فى اللوحة الثالثة فى مسرحية (الأشجار ترتفع من جديد)، إذ إن حديث عبد الله يتعلق بحبه الجارف العميق بمدينته غزة المستباحة بالجيش الإسرائيلى(٣). وحديث الأستاذ الذى استرسل فى الدعوة إلى الثورة(٤).

(١) السابق صـ ١٣

(٢) الأشجار ترتفع من جديد صـ١٧ . ١٨

(٣) سابق صـ ٢٤ . ٢٥

(٤) سابق صـ ٣٤ . ٣٥

فكما نرى نجد أن الحوار الباطني ليس إلا مناجاة لها غرض محدد، فغرضها في المناجاة الأولى هو: تعريف المواطنين بدورهم الوطني في حكم أنفسهم، ومقاومة أية سلطة أجنبية، وفي الثانية: هو الكشف عن الحياة الخاصة لسالم المتعاطف معه. وفي الثالثة: هو الكشف عن يقظة ضمير سالم وتضحيته في الوقت المناسب، وفي الرابعة: الإفصاح عن قلق محمود الماوردي في علاقته بأعضاء الخلية السرية .. فجميع هذه الصور من الحوار الباطني ذات أهمية بالنسبة للحدث المسرحي من حيث أن الشيء الذي لا تستطيع الشخصية التعبير عنه في الحوار الظاهري إنما يكون «هو الخلفية التي يكون لكل شيء فيها معنى»(١) كما يقول لودفيج فنجشتاين Ludwig Wittgenstein

وأما **الوسيلة السادسة** فهي «المزج الأسلوبي» في مواضع معينة من المسرحيات الثلاث؛ إن يمزج فيها بين أسلوبين مختلفين أو أكثر لغرض نفسي، ذلك أن هذا المزج في مشهدما يستثير قدرة التلقي لدى القارئ أو المشاهد، فيتفاعل معه، ومن ثم يشتد ارتباطه به، وبالنص المسرحي عامة، ويكون ذلك سببًا في بقائه بذاكرته فترة زمنية غير قصيرة، ففي مفتتح مسرحية (درويش السقا) يقول درويش:

«قلنا الفرنسيس راحوا/ بسخفهم واسترحنا/ فجاء أسخف منهم/ يارب هوّن علينا.»(٢). فقد جمع في «دفقة حوارية» واحدة بين الأسلوب الخبري، حيث جاءت الجمل الشعرية الثلاثة حكاية بالزمن الماضي (قلنا ـ راحوا ـ استرحنا) ، لتدل على معنى كلي هو «الإحساس

(١) اتجاهات جديدة في المسرح صـ ١٩٥

(٢) المسرحية درويش السقا صـ ١

بالقهر أو الوهن النفسى»، ولكنه فى الجملة الرابعة يخرج عن هذا الأداء الخبرى إلى أداء إنشائى طلبى بصيغتى «النداء» البلاغى (يارب)، و«الأمر» البلاغى (هوّن) لتكون الصيغة الندائية بمثابة مناشدة ترجو التعاطف والمساندة، وتكون الصيغة الأمرية مرادا بها التوسل والضراعة.

وفى مسرحية (أربعة رجال فى خندق) اقتضى الموقف الشعورى لسالم الجمع بين أساليب عدة، لبيان الحالة النفسية أو الصخب الشعورى الحاد الذى تملكه ، بعد استشهاد زميليه، وبقائه مع الجريح العاجز لمواجهة الأعداء المتربصين بالموقع. يقول سالم؛ وهو يحمل بيده خوذتى زميليه الملطختين بالدم:

«بأى عدالة نتصرف الأقدار؟/ بأى يدْ تمزقنا أظافر هذه المأساة؟/ وأى قَدمْ/ تدوس على مشاعرنا/ فتشهق تحت خطوتها.. أمانينا/ وأى أصابع تلك التى تغتال نور العين/ وتلقينا إلى الطرقات عميانا نمدّ أكفنا للريح؟/ (ثم للسماء) حنانك أنت يا من يجعل الإنسان يستجدى لقاء الموت/ لأن حياته صارت أمام صديقه الإنسان أكذوبه/ يدافعها بكل الحق فى جنبيه .. يحرقها بأنفاسه/ (يواجه المسرح) - وماذالو أطل مكان هذا الحقد أوراق وأغصان/ وشعّت فى زوايا الصدر شمس الحب والتحنان/ وأطفأت العيون مراجل النار التى فيها/ إذن لتلاقت الأزرعْ... لماذا يقتل الإنسان؟ لماذا يقتل الإنسان؟ (وجهه بين كفيه لفترة، ثم يجلس على ركبتيه). يجيء الطفل للدنيا.. ملاكا طاهرا أصفى من المطر/ فترعاه

عيون الأب والأم/ تحوط خطاه../ لماذا ذلك الإنسان/ يصير ... وقد تحجر قلبه/ وتنفست رئتاه جو الحقد/ يصير .. وقد تمزق في جوانحه شراع الود/ وأصبح قاتلا تلتذ عيناه برؤيا الدم.»(١)

فقد دعانا الشاعر إلى الوقوف على «الحالة الشعورية» التي تضطرب بها نفس «سالم»، وقد وظف الشاعر لها «المزج بين ثلاثة أساليب هي: الأسلوب الطلبي الندائي، والأسلوب الطلبي الاستفهامي، والأسلوب الخبري، وذلك لمعرفة مدى صخب تلك الحالة الشعورية: فقد بدأ التعبير عنها بأربع صيغ استفهامية متوالية. وهي: (بأي عدالة..) و(بأي يد..)، وبأي قدم.. وأي أصابع..) لتعكس الصيغ قدرًا من التوتر النفسي يكسب الصياغة المزيد من الحيوية، ويمدّها بطاقة حركية تؤثر في نفس المتلقي، لا سيما أن هذا الأسلوب الاستفهامي قد تجاوز المعاني الأصلية للصيغ الاستفهامية الأربع، التي تواضعت عليها اللغة. ويدلنا هذا التوالي الاستفهامي على «معاناة» البشرية من جراء الحروب التي تشعلها دول تحت أسماء مختلفه...!

ولكن الشاعر ما يلبث أن يوظف صيغة أخرى زاحمت الصيغ الأربع. وهي الصيغة الندائية (يا مَن...) يناشد بها السماء أن ترحم الإنسان. الذي يرفع رايات الحق والعدل، في مواجهة الإنسان الآخر الذي يرفع سلاح البطش والإيذاء والعدوان. ولكن الشاعر سرعان ما يتدخل بالصيغة الاستفهامية، فيوظفها (أربع مرات) ـ ليدل هذا التدخل على

(١) مسرحية أربعة رجال في خندق صـ١٤

«المزيد من التوتر الحركى الصاخب»، وإن كانت كل صيغة تصب فى صيغة خبرية حكائية تدل على مدى الإحساس بالقهر والإحباط.

وعلى هذا النحو من المزج بين الصيغ الخبرية والصيغة الطلبية ـ يستفز المشاهدَ أو المتلقى ـ موضعٌ أو مشهد من مسرحية (الأشجار ترتفع من جديد)؛ إذ يفصح عبد الله عن معلومات تتعلق بالخلية السرّية، ويحدد مدى التصميم على المضىّ فى العمل الفدائى، فيقول لمجدى: «لكن ما يبهرني، ويثير بنفسى الإعجاب/ أن تشمل جمعتنا خمسة أشخاص أو ستة/ روح واحدة فى جسد واحد/ ينبض فيه القلب فتندفع الأسماء تؤدى نغما همجيا موزونا / نغما همجيا يتناثر فيه الثأر شظايا فى طرقاتك يا غزه. يا قمرا شوهت السحب الداكنة بياض جبينه/ يا بستانا مزقت الريح الشتوية أوراق غصونه/ يا نهرا داست فى خلجانه/ أقدام كلاب نجسه/ يا حقلا كانت شمس الحرية تمنحه الخصب/ فانتشرت فيه الغربان الجوعى/ تعزف فوق سنابله.. أغنية الجدب الجرداء»(١)

فقد عمد الشاعر إلى قطع السرد الخبرى الوارد فى السطور الخمسة ـ بصيغة طلبية فى نهاية السطر الخامس على نحو مفاجئ مفيدًا بذلك أن الشخصية المؤدية قد بلغ بها الشعور الصاخب حدًا دفعها إلى مناشدة مدينته الأسيرة فى أيدى هذا المحتل الغاصب. وعلى الرغم من قوة المناداة لغزة، فإن هذه القوة تضمنت مع الصيغ الندائية الأربع شعورًا بالإحباط. وكيف يكون أمل مع تلك الصور الواصفة للمدينة؟

---

(١) مسرحية الأشجار ترتفع من جديد صـ٢٤ ، ٢٥ .

حقا صوّر عبد الله غزة بـالقمر. ولكن السحب الداكنة قد شوّهت بعض بياضه، وصـوّرها ببستان، ولكن أغصـانه مزقتها الريح العـاتية. وصوّرها بنهر صاف، ولكن الكلاب النجسة لـوثت بعض نواحيه، وصورها بحقل تمكنت من خصوبته الغربان الجائعة. فهذه الصور المتعاقبة للمدينة الأسيرة جـاءت فى صيغ ندائيـة حـققت مـا أراده الشـاعر وهو تملّك المشـاهد أو المتلقى، أو الاستحواذ على قدراته أثناء المشاهدة أو القراءة، لتمكين معنى أو رسـالة هى أن المقـاومـة لن تتـراجع عن السـعى لتـخلـيص المدينة من الأجنبى الغاصب، ولا يمـكن لعواصف العدو أن تثبـت أمام جيل صـاعد مثل «أشجار ترتفع من جديد».

والآن يمكن التـساؤل عن الرسـالة التى أراد الشاعـر توصيلهـا فى هذه المسرحيات الثلاث؟. الواقع أن قُـوى الحسّ التاريخى، والشعور الوطنى، والرؤية الإنسانية الفـسيحة ــ ليست سوى غايات مـنشودة توجّه الإجابة عن هذا التسـاؤل: فثمـة حرْص من الشاعـر على تحرير الوطن وصيـانته. وحرية الإنسان وكرامته، والتمسك بآليات ووسائل نوعية تؤدى إلى تلك الغايات، فى إطار لغـة صافية الإيقاع وظّفـها الشاعر بكفـاءة واقتدار فى المسرحيات الثلاث.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

١ ـــ القرآن الكريم .
٢ ـــ إبراهيم ناجى ديوانه دار العودة بيروت ١٩٨٠م.
٣ ـــ ابن الأثير: المثل السائر. تحقيق: د. أحمد الحوفى، ود. بدوى طبانة، نهضة مصر .
٤ ـــ أحمد أمين : مقدمة ديوانه حافظ إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط(٣) ١٩٨٧م.
٥ ـــ أحمد درويش (د): فى النقد التحليلى مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٨.
٦ ـــ أحمد عبد المعطى حجازى: ديوانه : مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربى، القاهرة ، ط (٢) ١٩٦٨م.
٧ ـــ أحمد محرم. ديوانه مكتبة الفلاح. الكويت . ط(١) ١٩٨٤م.
٨ ـــ أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث فى مصر دار المعارف ط(٥) ١٩٨٧م
٩ ـــ أحمد هيكل (د) مقدمة ديوان ثلاثة ألحان مصرية لحامد طاهر، أحمد درويش ومحمد حماسة عبد اللطيف، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٠.
١٠ ـــ أدونيس: المسرح والمرايا، ضمن الأعمال الكاملة. دار العودة،

بيروت ١٩٧١.
١١ ــ أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر تحقيق: د. أحمد بدوي، ود. حامد عبد القادر. مكتبة الحلبي. القاهرة ١٩٦٠.
١٢ ــ ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير. تحقيق: د. حفني شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة.
١٣ ــ الأصمعي: الالتفات: ضمن كتاب البديع لابن المعتز. تحقيق: كراتشكوفسكي. دار المسيرة، بيروت ١٩٧٩م
١٤ ــ الأعلم الشنتمري. الشعراء الستة. تحقيق مصطفى السقا، مكتبة مصطفى البابي الحلبي بمصر ط(٤) ١٩٩٤م.
١٥ ــ أمرؤ القيس: ديوانه. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم: ط(٤) دار المعارف ١٩٨٤.
١٦ ــ أمل دنقل: ديوان العهد الآتي. دار العودة ط(٢) ١٩٨٥م
١٧ ــ أمل دنقل: ديوان مقتل القمر. دار العودة. بيروت ط(٢) ١٩٨٥
١٨ ــ أنور المعداوني: علي محمود طه الشاعر والإنسان، وزارة الثقافة، بغداد ط(٢) ١٩٨٦م.
١٩ ــ أنيس منصور الأهرام المصرية ٢٠٠٠
٢٠ ــ آمين الرباط (وسامح فكري) وترجمة اتجاهات جديدة في المسرح أكاديمية الفنون ١٩٩٥م
٢١ ــ إيليا حاوي الرمزية والسريالية في الشعر العربي والغربي. دار الثقافة. بيروت

٢٢ ـ إيليا أبو ماضى. ديوانه. دار العودة، بيروت.
٢٣ ـ البارودى: ديوانه. تحقيق وشرح: محمود المنصورى ط(١) القاهرة.
٢٤ ـ بكرى شيخ أمين (د) البلاغة العربية فى ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩م.
٢٥ ـ جبور عبد النور: المعجم الأدبى. بيروت ١٩٧٩.
٢٦ ـ أبو تمام: ديوانه: تحقيق محمد عبده عزام، ط (٣) دار المعارف ١٩٨٣م.
٢٧ ـ جرير: ديوانه . تحقيق: محمد إسماعيل الصاوى. ط(١) المكتبة التجارية بمصر.
٢٨ ـ حامد طاهر: ديوان حامد طاهر ، القاهرة ١٩٨٤م.
٢٩ ـ حامد طاهر: ثلاث مسرحيات شعرية : (مخطوط) .
٣٠ ـ حامد طاهر ديوان حامد طاهر : القاهرة ١٩٨٤م.
٣١ ـ حامد طاهر قصائد عصرية . القاهرة ١٩٩٠م.
٣٢ ـ عاشق القاهرة ـ القاهرة ديوان التناجى . القاهرة ١٩٩١م.
٣٣ ـ الطواحين ـ القاهرة ٢٠٠٠م.
٣٤ ـ تراب القدس ـ الآداب ٢٠٠١م.
٣٥ ـ حافظ إبراهيم : ديوانه الهيئة المصرية العامة الكتاب ط(٣) ١٩٨٧م.
٣٦ ـ حمدى السكوت (د): نجيب محفوظ والقصة القصيرة، مجلة الثقافة العربية، ليبيا. عدد نوفمبر ١٩٧٥.

٣٧ ـ حسن البنداري (د): فنون علم المعاني في النصوص الشعرية والنثرية. الأنجلو المصرية ط(٣) ٢٠٠٠م.
٣٨ ـ حسن البنداري (د): جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر، الأنجلو المصرية (٢) ١٩٩٩،
٣٩ ـ حسن البنداري (د) فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ. الأنجلو المصرية ط(٢) ١٩٨٨م.
٤٠ ـ حسن البنداري (د) فاعلية التعاقب في الشعر العربي الحديث. الأنجلو المصرية ١٩٩٥م.
٤١ ـ دعبل الخزاعي: ديوانه . القاهرة ١٩٦٠م.
٤٢ ـ ديفيد دتيشيس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة: د. محمد يوسف نجم. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٧م.
٤٣ ـ رئيف الخوري: الأدب المسئول، دار الآداب بيروت ط ١٩٦٨م.
٤٤ ـ ابن رشيق : **العمدة**. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد دار الجيل بيروت ط(٤) ١٩٧٤م.
٤٥ ـ روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت ط(٢) ١٩٨٣م.
٤٦ ـ ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي . ترجمة د . مصطفى بدوي، القاهرة ط(١) ١٩٦٣م.
٤٧ ـ السكاكي مفتاح العلوم. مكتبة صبيح. القاهرة ١٩٣٧م.

٤٨ ــ سليمان الشطى (د) : جريدة الأخبار المصرية، عدد ٢/ ١١/ ١٩٨٨م.

٤٩ ــ شوقى ضيف (د) : الشعر العربى المعاصر فى مصر، دار المعارف ط(٧) ١٩٧٩ .

٥٠ ــ شوقى ضيف (د): الأدب العربى المعاصر فى مصر، دار المعارف ط(٨) ١٩٨٣م.

٥١ ــ شوقى ضيف (د) : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، دار المعارف بمصر (٧) ١٩٦٠م.

٥٢ ــ صالح الشرنوبى: ديوان الشرنوبى. تحقيق د. عبد الحى دياب. دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٧م.

٥٣ ــ صلاح عبد الصبور: ديوان الناس فى بلادى، دار الشروق ط(٦) ١٩٨١م.

٥٤ ــ صلاح لبكى التيارات الأدبية الحديثة فى لبنان (لبنان الشاعر)، معهد الدراسات العربية القاهرة، ط(١) ١٩٥٥م.

٥٥ ــ طه دارى (د): الراوى المشارك. مجلة البيان الكويتية، عدد ٢٠٧، فبراير ١٩٩٦م.

٥٦ ــ طرفه بن العبد ديوانه. تحقيق د. على الجندى. الأنجلو المصرية ط(١) ١٩٥٨م.

٥٧ ــ العباسى: معاهد التنصيص. تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة ط ١٩٤٨م.

٥٨ ــ عبد الرحمن فهمي: شعراء الوطنية في مصر. الدار القومية ط(٢) ١٩٦٦م.

٥٩ ــ عبد الحكيم حسان(د): مقدمة مجموعة الجرح لحسن البنداري. لأنجلو المصرية ط(٢) ١٩٩١م.

٦٠ ـ عبد الحي دياب(د): مقدمة ديوان الشرنوبي. دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٦م.

٦١ ــ عبد العزيز شرف(د): قصيدة حب الأهرام عدد ٢١/ ١٠/ ١٩٩٤م.

٦٢ ــ عبد العزيز عرفه (د) من بلاغة النظم العربي. عالم الكتب. بيروت ١٩٨٤م.

٦٣ ــ عبد العزيز المقالح (د)، مقدمة ديوان أمل دنقل (الأعمال الكاملة) دار العودة، بيروت (٢) ١٩٨٥م.

٦٤ ــ أبو عبيدة معمر بن المثنى . مجاز القرآن. تحقيق: محمد فؤاد رسكين ـ الخانجي بمصر ١٩٥٤م.

٦٥ ــ عز الدين إسماعيل(د): الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره المعنوية والفنية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ط(٢) ١٩٧٢م

٦٦ ــ علي جعفر العلاق: قصيدة (سيدة الفوضى) ضمن كتاب تأملات في الحديقة الشعرية لمحمد إبراهيم أبو سنة الهيئة العامة للكتاب ط(١) ١٩٨٥م.

٦٧ ــ علي جعفر العلاق/ تأملات في الحديقة الشعرية لمحمد إبراهيم أبو سنة الهيئة المصرية العامة للكتاب

٦٨ ــ على الشرع (د) : بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس ــ دار القلم العربى، حلب / سوريا ١٩٨٧م.

٦٩ ــ على عشرى (د) : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، (٢) مكتبة دار العلوم، القاهرة ١٩٧٩م.

٧٠ ــ على الغاياتى: ديوانه: وطنيتى. مطبعة عطايا، القاهرة ط(٢) ١٩٣٨م.

٧١ ــ على بن محمد التهامى: قصيدة رثاء . ضمن كتاب البلاغة والتحليل الأدبى.

٧٢ ــ الدكتور أحمد أبو حاقة البلاغة والتحليل الأدبى. دار العلم للملايين، بيروت ط(١) ١٩٨٨م.

٧٣ ــ على محمود طه: ديوان ليالى الملاح التائه (الأعمال الكاملة) دار العودة، بيروت ط(١) ١٩٧٢م.

٧٤ ــ علي محمود طه: ديوان أرواح وأشباح (الأعمال الكاملة) دار العودة، بيروت ط(١) ١٩٧٢م.

٧٥ ــ عمر الدسوقى : المسرحية : الأنجلو المصرية ط(٢) ١٩٥٧م.

٧٦ ــ عنترة بن شداد، ديوانه: تحقيق: محمد سعيد مولوى، المكتب الإسلامى، دمشق ١٩٦٤م.

٧٧ ــ غازى القصيبى: قصيدة (خمسون) مجلة إبداع المصرية. عدد ٤٣ مارس ــ أبريل ١٩٩٠م.

٧٨ ــ فاروق شوشة: ديوانه لغة من دم العاشقين، دار الوطن العربى، القاهرة ط(١) ١٩٨٦م.

٧٩ ــ فاروق شوشة: ديوان في انتظار ما لا يجئ (الأعمال الكاملة) ط(١) مكتبة مدبولي ١٩٨٥م.

٨٠ ــ أبو فراس الحمداني، ديوانه: تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت ط(٢) ١٩٨٦م

٨١ ــ فوزي عيسى (د) شعراء معاصرون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط(١) ١٩٩٠م

٨٢ ــ ماهر حسن فهمي حركة البعث في الشعر العربي الحديث، النهضة المصرية ط(١) ١٩٦١م.

٨٣ ــ المتنبي: ديوانه تحقيق: السقا، والإبياري، وشلبي، مكتبة المعارف، لبنان.

٨٤ ــ مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال، الدار القومية، القاهرة.

٨٥ ــ مجدي وهبة (د) معجم المصطلحات العربية. مكتبة لبنان/ بيروت ١٩٨٤م

٨٦ ــ محمد إبراهيم أبو سنة: ديوان حديقة الشتاء، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة

٨٧ ــ محمد إبراهيم أبو سنة: ديوان أجراس المساء (الأعمال الشعرية الكاملة)

٨٨ ــ محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات نقدية في حديقة الشعرية، الهيئة العامة للكتاب ط(١) ١٩٨٥م

٨٩ ـ محمد حماسة عبد اللطيف (د) : اللغة وبناء الشعر ـ مكتبة غريب ـ القاهرة ٢٠٠١م.

٩٠ ـ محمد عنانى (د) المصطلحات الأدبية الحديثة . لونجمان، القاهرة ط ١٩٩٦.

٩١ ـ محمند غنيمى هلال (د) النقد الأدبى الحديث، دار النهضة العربية، ط(٤)١٩٦٩م.

٩٢ ـ محمد غنيمى هلال (د): دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده. نهضة مصر (د.ت).

٩٣ ـ محمد الفايز مجلة الدوحة القطرية عدد ١٢٦ يونيو ١٩٨٦م.

٩٤ ـ محمد فتوح أحمد (د) : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر ط(٢) ١٩٧٨م.

٩٥ ـ محمود أمين العالم: تأملات فى عالم نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة القاهرة ط(١). ١٩٧٠م.

٩٦ ـ محمد مندور (د) المسرح دار المعارف ط(٢) ١٩٦٣م.

٩٧ ـ محمود حسن إسماعيل : ديوان أغانى الكوخ (الأعمال الكاملة)، دار سعاد الصباح ط(١) ١٩٩٣.

٩٨ ـ محمود حسن إسماعيل : ديوان قاب قوسين. دار العروبة القاهرة ط(١) ١٩٦٤م.

٩٩ ـ محمود الربيعى (د) : قراءة الرواية. نماذج من نجيب محفوظ، دار المعارف، ط(١) ١٩٧٤م.

١٠٠ ـ محمود الربيعي (د): مقدمة كتاب حاضر النقد الأدبي، دار المعارف، ط(١) ١٩٧٥م.

١٠١ ـ محمود الربيعي (د): قراءة الشعر: مكتبة الزهراء ط(١) ١٩٨٥م.

١٠٢ ـ محمود الربيعي (د): الناقد العربي في مفترق الطرق. مجلة العربي، الكويت، عدد فبراير ١٩٨٦م.

١٠٣ ـ محمود الربيعي (د): من أوراقي النقدية: مكتبة غريب ـ القاهرة ١٩٩٩م.

١٠٤ ـ محمود الربيعي (د): مقدمة ديوان نافذة في جدار الصمت، لأحمد درويش، حامد طاهر، ومحمد حماسة عبد اللطيف.

١٠٥ ـ محمود الربيعي (د) : النقد الأدبي وما إليه. مكتبة غريب القاهرة ط(١) ٢٠٠١م.

١٠٦ ـ نازك الملائكة: ديوان قرارة الموجة. دار الآداب، بيروت ط(١) ١٩٧١م.

١٠٧ ـ ناصر الحاني: المصطلح في الأدب الغربي . المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٨م.

١٠٨ ـ نجيب محفوظ : مجموعة همس الجنون مكتبة مصر.

١٠٩ ـ نجيب محفوظ : قصة قتيل بريء، مجلة كليوباترة . عدد (٣) ٩، ٩/ ١٩٤٦م.

١١٠ ـ نجيب محفوظ : قصة دنيا الله (مجموعة دنيا الله)؛ الأهرام عدد ٧٠٧٥، ٢٧/ ١/ ١٩٦١ .

١١١ ــ نجيب محفوظ: نور القمر (مجموعة) الحب فوق هضبة الهرم مكتبة مصر .
١١٢ ــ نجيب محفوظ: مجموعة دنيا الله، مكتبة مصر ١٩٦٢م.
١١٣ ــ نجيب محفوظ: مجموعة بيت سيئ السمعة، مكتبة مصر ١٩٦٥م.
١١٤ ــ نجيب محفوظ خمارة القط الأسود، مكتبة مصر ١٩٦٦م.
١١٥ ــ نجيب محفوظ: تحت المظلمة. مكتبة مصر ١٩٦٩م.
١١٦ ــ نجيب محفوظ : مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية. مكتبة مصر ١٩٨١م.
١١٧ ــ نجيب محفوظ: مجموعة الجريمة ، مكتبة مصر ١٩٧٣م.
ــ نجيب محفوظ، خمارة القط القط الأسود ـ مكتبة مصر ط(١) ١٩٦٨م
١١٨ ــ نجيب محفوظ: مجموعة الحب فوق هضبة الهرم، مكتبة مصر. ١٩٧٩م.
١١٩ ــ نجيب محفوظ: مجموعة الشيطان يعظ. مكتبة مصر ١٩٧٩م.
١٢٠ ــ نجيب محفوظ: مجموعة رأيت فيما يرى النائم. مكتبة مصر. ١٩٧٩م.
٢٢١ ــ نجيب محفوظ: مجموعة التنظيم السرى: مكتبة مصر . ١٩٨٤م.

١٢٢ ــ نجيب محفوظ: مجموعة صباح الورد. مكتبة مصر. ١٩٨٧م.

١٢٣ ــ نجيب محفوظ: مجموعة الفجر الكاذب. مكتبة مصر. ١٩٨٩م.

١٢٤ ــ النويرى: نهاية الأدب : دار الكتب المصرية طبعة دار الكتب ١٩٤٩م.

١٢٥ ــ أبو هلال العسكرى: كتاب الصناعتين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوى، دار الفكر العربى ١٩٧١م.

١٢٦ ــ هلال ناجي: قصيدة الفجر آت (ضمن كتاب دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده) للدكتور محمد غنيمى هلال) نهضة مصر.

١٢٧ ــ الهمشرى. ديوانه، القاهرة ١٩٤٩.

١٢٨ ــ يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية. لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ط(١) ١٩٣٦م.



الفهرس

كتب أخرى للمؤلف

أ - قصص :

١ - الجرح : مجموعة قصصية، ط(١)، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة ١٩٧١م، وط(٢) مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩١م.

٢ - الكلام : مجموعة قصصية. ط(١) دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨١م. وط(٢) مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٩١م.

٣ - أجنحة الحب : مجموعة قصصية ط(١) الأنجلو المصرية ٢٠٠١م.

ب - كتب :

١ - فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ط(١) أم القرى، الكويت ١٩٨٤م وط(٢) الأنجلو المصرية ١٩٨٨م.

٢ - فى البلاغة العربية (علم البيان) ط(١) الأنجلو المصرية ١٩٨٨م. وط(٤) بعنوان التصوير الفنى فى التعبير البيانى، مكتبة الآداب ٢٠٠١م.

٣ - قيم الإبداع الشعرى فى النقد العربى القديم، ط(١) مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٨م.

٤ - تذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى والبلاغى، ط(١) الأنجلو المصرية ١٩٨٩م.

٥ - فى البلاغة العربية (علم المعانى) ط(١) الأنجلو المصرية ١٩٩٠م. و ط(٤) بعنوان: فنون علم المعانى فى النصوص الشعرية والنثرية. الأنجلو المصرية ٢٠٠١م.

٦ - مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى، ط(١) الأنجلو المصرية ١٩٩١م.

٧ - تكوين الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم، ط(١) الأنجلو المصرية ١٩٩٢م، وط(٢) بعنوان: الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم، مكتبة الآداب. ٢٠٠١م.

٨ - فاعلية التعاقب فى الشعر العربى الحديث. ط(١) الأنجلو المصرية ١٩٩٥م.

٩ - المنهل فى الأدب العربى (بالاشتراك ط(١) نشر جامعة قطر ١٩٩٧م.

١٠ - جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر، ط(١) الأنجلو المصرية ١٩٩٥م، وط(٢) ١٩٩٩م.

١١ - مختارات من فنون الأدب العربى. (بالاشتراك) جامعة عين شمس ط(١) ١٩٩٨م.

١٢ - الصنعة الفنية فى التراث النقدى، ط(١) مركز الحضارة العربية. ١٩٩٩م.

١٣ - طاقات الشعر فى التراث النقدى، ط(١) الأنجلو المصرية، ١٩٩٩م.

١٤ - نظرية الإبداع الشعرى عند النواجى ط(١) الأنجلو المصرية ٢٠٠٠م.

١٥ - إحكام النص الشعرى فى التراث النقدى والبلاغى، ط(١) الأنجلو المصرية ٢٠٠١م.

١٦ - تحليل النص الأدبى - دراسات فى الأجناس الأدبية. (بالاشتراك) ط(١) الأنجلو المصرية ٢٠٠١م.

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت : ٧٧٩٧٥٥٠